Marta González González (coord.)

Mujeres de la antigüedad: Texto e imagen

Perséfone Ediciones. AEHM/UMA

Marta González González (Coord.)

MUJERES DE LA ANTIGÜEDAD: TEXTO E IMAGEN

HOMENAJE A Mª ÁNGELES DURÁN LÓPEZ

PERSÉFONE

EDICIONES ELECTRÓNICAS DE LA AEHM/UMA

© Las autoras y el autor
© Perséfone. Ediciones Electrónicas de la AEHM/UMA
Edición: Carmen Cortés Zaborras
Cubierta: Jesús Álvarez Polo
ISBN: 978-84-608-1267-8
Edición realizada con LyX

ÍNDICE

Presentación 7

Tabula gratulatoria 9

Introducción 13

Gestos y atavíos como lenguaje de la condición femenina. La mirada masculina desde los textos griegos antiguos.
Inés Calero Secall 17

Figura del deseo: la hetera en la cerámica ática del siglo V a.C.
Irene Milagros Moreno Piña
Lorena Fernández Martín 45

Una traducción desconocida de Safo de 1815
Ramiro González Delgado 75

La «autoridad» de Safo en las escritoras griegas de época posterior
Marta González González 105

Cleobulina, Teano, Hiparquia y Sosípatra, según la «Historia Mulierum Philosopharum» de Gilles Ménage
Luisa Lesage Gárriga
María José Ormazabal Seviné 135

Los últimos días de Taweret
Clelia Martínez Maza 169

Plutarco y la virtud de las mujeres
Mª Dolores Mirón Pérez 211

El arte clásico, una continua referencia e inspiración para la historia del arte
Eva Mª Ramos Frendo 259

El mito de la inocencia femenina en la cultura visual contemporánea
Belén Ruiz Garrido 299

PRESENTACIÓN

Este volumen, que la Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer ofrece en homenaje a la Doctora María de los Ángeles Durán López, nuestra querida compañera, con motivo de su jubilación, ha sido coordinado y editado con la mayor ilusión para transmitirle nuestro afecto y reconocer su extraordinaria labor académica. Deseamos que sirva para recordarle los buenos momentos, las clases con estudiantes deseosos de aprender, las maravillosas horas de trabajo, de búsqueda, de indagación en respuesta a hipótesis siempre renovadas, las charlas con las compañeras y compañeros...

Es, además, un motivo de satisfacción y alegría el que con este volumen inicie su andadura el nuevo proyecto de la Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer de la Universidad de Málaga, "Perséfone", editorial virtual con la queremos difundir y dar a conocer, tanto entre especialistas como entre no especialistas, investigaciones

sobre las mujeres y sobre el género desde las más diversas perspectivas. Todas las asociadas y muy especialmente quienes trabajamos en este proyecto de renovación de uno de los objetivos prioritarios de la AEHM, la difusión de los saberes sobre las mujeres, nos sentimos muy honradas al ofrecerle este modesto pero cariñoso homenaje a nuestra compañera, amiga y maestra.

Nuestro agradecimiento por su colaboración a los participantes en la presente obra, por la ilusión con la que han trabajado y por la riqueza de sus aportaciones.

Carmen Cortés Zaborras

TABULA GRATULATORIA

Mª Dolores Alcántara Sacristán
Virginia Alfaro Bech
Inmaculada Almahano Güeto
Mª Concepción Ayala Castro
Mª Luisa Balaguer Callejón
Encarnación Barranquero Texeira
Amparo Bilbao Guerrero
Marie-Ange Bugnot Tripoz
Inés Calero Secall
María Isabel Calvo Ortega
Silvia del Pilar Castro Borrego
Mª Ángeles Conejo Fort
Carmen Cortés Zaborras
Mª Dolores Fernández de la Torre Madueño
Lorena Fernández Martín
Emelina Fernández Soriano
Mª Soledad de la Fuente Núñez de Castro
Eva Mª Gil Benítez
Carmen Gómez Camarero

Blanca Gómez García de Sola
Mª José Gómez González
Mª Encarnación Gómez Rojo
Marta González González
Ramiro González Delgado
Susana Guerrero Salazar
Mª Dolores Gutiérrez Navas
Rocío Jiménez Cortés
Mª José Jiménez Tomé
Manuela Jimeno Pérez
Encarnación Jurado Olmedo
Luisa Lesage Gárriga
Ángeles Liñán García
Mª Teresa López Beltrán
Miriam Esther López Rodríguez
Irene Martín Leiva
Adela Martínez García
Clelia Martínez Maza
Antonia Mª Medina Guerra
Mª Teresa Méndez Baiges
Mª Dolores Mirón Pérez
Irene Milagros Moreno Piña
Rosa María Muñoz Luna
Mª Dolores Narbona Carrión
Cristina Navas Romero
María José Ormazabal Seviné
Bárbara Ozieblo Rajkowska
Rocío Palomares Perraut
Rosa Pérez Yáñez

Elena Picón García
Inmaculada Pineda Hernández
Encarnación Postigo Pinazo
Lucía Prieto Borrego
Ana Mª Prieto del Pino
Eva María Ramos Frendo
María del Mar Rodríguez Gómez
Victoria Eugenia Rodríguez Martín
Sara Esther Rodríguez Matas
Mª Isabel Romero Ruiz
Victoria Rosado Castillo
Raquel Ruiz García
María Belén Ruiz Garrido
Ana María Salto Sánchez del Corral
Gema Senés Rodríguez
Victoria Serrano Noguera
Mª Teresa Silva Ros
Lidia Taillefer de Haya
Isabel Turci Domingo
Karina Valle Olsen
María Viedma García
Salomé Yélamos Guerra

INTRODUCCIÓN

La Universidad de Málaga ha considerado inexcusable dedicar un volumen a Mª Ángeles Durán, profesora de Filología Griega en dicha institución y socia de la AEHM.

A Mª Ángeles, muy querida por todos los que han tenido la fortuna de conocerla y trabajar con ella, también le ha ofrecido un voluminoso homenaje el área de Filología Griega a la que ella pertenece y en el que han colaborado numerosos especialistas en Filología Clásica de nuestra universidad y de otras, tanto españolas como extranjeras. En este volumen que ahora presentamos, más modesto, se han reunido trabajos que se acercan al mundo clásico desde una perspectiva de género, campo de estudio al que Mª Ángeles Durán ha contribuido con trabajos notables como la coordinación de los volúmenes *Debilidad aparente, fortaleza en realidad: la mujer como modelo en la literatura griega antigua y su proyección en el mundo actual* (con Inés Calero Secall), Málaga, 2002 y *Mujeres, simbolismo*

y vida (con María Viedma García), Málaga, 2007, además de artículos y otras contribuciones en revistas y volúmenes colectivos.

En el libro que la AEHM ofrece a Mª Ángeles Durán colaboran sus colegas del área de Filología Griega, muy especialmente la profesora Inés Calero Secall, que desde hace muchos años trabaja en estrecha colaboración con Mª Ángeles. La Dra. Secall, en «Gestos y atavíos como lenguaje de la condición femenina: la mirada masculina desde los textos griegos antiguos», repasa, desde la *Ilíada* hasta las cartas de Aristéneto, en el s. VI d.C., los pasajes de la literatura griega más significativos sobre el modo en que las mujeres eran juzgadas por su indumentaria y gestualidad.

Se suman al Homenaje alumnas de Mª Ángeles, ahora flamantes licenciadas en Filología Clásica: Lorena Fernández, Luisa Lesage, Irene Moreno y María José Ormazabal. Irene y Lorena, en «Figura del deseo. La hetera en la cerámica ática del s. V a.C.», lanzan una mirada sugerente y crítica a la representación de las heteras en una cuidada selección de imágenes cerámicas; por su parte, María José y Luisa, en «Cleobulina, Teano, Hiparquia y Sosípatra, según la *Historia mulierum philosopharum* de Gilles Ménage», desentrañan el uso que el famoso helenista hizo de las fuentes clásicas a la hora de elaborar su tratado, precursor de los modernos estudios de género.

Desde el área de Historia del Arte, las profesoras Belén Ruiz y Eva María Ramos rastrean diferentes modos de pervivencia del arte clásico en la contemporaneidad. Belén Ruiz, en «El mito de la inocencia en la cultura visual contemporánea», repasa, desde las ninfas griegas a las modernas *lolitas*, la representación –nada *inocente*– de uno de los símbolos por excelencia de la «esencia» de lo femenino. Eva María Ramos traza, en «El arte clásico, una continua referencia e inspiración para la Historia del Arte», un apretado recorrido por las más señaladas aportaciones del mundo clásico al arte occidental en arquitectura, escultura, pintura..., sin descuidar el último *Calendario Pirelli*, de inspiración mitológica.

La profesora Clelia Martínez, del área de Historia Antigua, nos hace asistir en «Los últimos días de Taweret» a los momentos finales del culto de una compleja e interesante divinidad egipcia, la diosa Tawaret, símbolo de la fertilidad y figura muy importante como divinidad poliada de Oxirrinco.

Dos colaboraciones más llegan de fuera de la Universidad de Málaga: la de la profesora Dolores Mirón, de la Universidad de Granada, secretaria de la *Revista Arenal* –publicación de referencia en los estudios históricos sobre la mujer en la universidad española– que, en «Plutarco y la virtud de las mujeres», realiza una fina crítica sobre el modo en que el autor de Queronea entiende la *areté* cuan-

do es la mujer quien la demuestra; y la del profesor Ramiro González, de la Universidad de Extremadura, que recuerda con gran afecto el encuentro con Mª Ángeles en Gijón, el año 2005, en el marco de los Cursos de Verano de la Universidad de Oviedo, y que presenta en «Una traducción desconocida de Safo de 1815» una curiosa versión de la famosísima segunda Oda de Safo (Fr. 31Voigt) publicada en la prensa mejicana a inicios del siglo XIX.

Finalmente, Marta González, compañera de Mª Ángeles Durán en el Departamento de Filología Griega, utiliza, en «La 'autoridad' de Safo en las escritoras griegas de época posterior», el concepto de *autoridad* desarrollado por la filósofa Hannah Arendt para intentar determinar de qué modo asumieron las autoras de edad helenística la influencia de la Décima Musa.

Esa autoridad, palabra latina y no griega, pero que según Arendt Platón ya había intuido y que la filósofa alemana rescata como noción plenamente positiva, es seguramente la que quienes colaboramos en el volumen (y, en general, la AEHM de la Universidad de Málaga que ha promovido este Homenaje) asociamos a Mª Ángeles Durán.

Marta González González

GESTOS Y ATAVÍOS COMO LENGUAJE DE LA CONDICIÓN FEMENINA: LA MIRADA MASCULINA DESDE LOS TEXTOS GRIEGOS ANTIGUOS

Inés Calero Secall

Universidad de Málaga

La forma de vestir y los ademanes femeninos han sido utilizados en muchas culturas como un modo de juzgar a las mujeres. También los griegos de la Antigüedad se sirvieron de ese lenguaje corporal para formar una opinión del mundo femenino, pues una detenida lectura de los textos griegos antiguos, que están escritos por hombres, permite comprobar que, pese a perdurar muchos siglos la civilización griega antigua, en el ideario masculino se encuentra, con las lógicas diferencias, el mismo juicio en torno a las mujeres, las cuales fueron valoradas a través de los parámetros de gestos e indumentaria. Cierto que cada autor es dueño de su opinión, pero no lo es menos que tantas coincidencias hacen intuir que ese sería el criterio de la mayoría.

Por razones obvias de extensión voy a traer a colación solo algunos pasajes significativos recogidos en obras de autores de distintas épocas y de distintos géneros, cuyo examen podría llevarnos a la conclusión de que las mujeres solían ser juzgadas a través de esas manifestaciones externas. Resulta interesante comprobar cómo con la simple descripción de un gesto los autores nos transmiten la imagen que quieren proyectar de una figura femenina. En la tradición mítica el velo es un elemento con el que juegan a menudo los poetas. De acuerdo con Douglas Cairns el significado del velo es «multivalente» (2002: 73) y no fue exclusivo de las mujeres. Es cierto que encontramos en

las obras griegas hombres que por alguna circunstancia se cubren la cabeza, por ejemplo, Yolao a punto de morir pide a los niños que le cubran con peplos (E. *Heracl.* 603-604), motivado por un sentimiento de pudor que siente ante la muerte; pero es en las mujeres donde el velo expresa aún más la manifestación del pudor.

Una mujer casada que se cubre la cabeza con el velo nos está comunicando un sentimiento de pudor que desea mostrar ante otros hombres diferentes a su marido, pero el lenguaje del velo femenino también se amplía con el significado de pertenencia o aceptación de someterse a su marido. Este simbolismo se muestra de modo claro en los poemas homéricos, pero continúa también en la tragedia.

En las dos figuras antitéticas que el mito nos presenta, Penélope y Helena, hallamos buenos ejemplos. Aunque a veces se dude de su fidelidad, cada vez que Penélope sale de sus aposentos para hablar con los pretendientes tiene buen cuidado de cubrirse la cabeza. Cuando va a proponerles el tiro del arco, al llegar cerca de la sala donde se encuentran, se detiene para «echarse sobre sus mejillas un esplendido velo» (*Od.* XXI 65). Es una evidente manifestación de que no renuncia a su buena reputación de esposa de Odiseo ante aquellos pretendientes.

En cambio, Helena no tiene ninguna precaución de velarse ante los dos extranjeros que han llegado a su palacio de Lacedemonia (*Od.* IV 120 ss.). Es verdad que está en

casa junto a su marido, pero todavía no conoce la identidad de aquellos dos hombres, que en realidad son Telémaco y Pisístrato, y se pone a charlar con ellos distendidamente, ofreciéndoles incluso una eficaz droga contra el llanto. Parece que en el poeta subyace la intención de mostrarla en una actitud bien lejos de la pudorosa Penélope.

Sin embargo, en otra ocasión en la *Ilíada* vemos a Helena cubrirse con un velo. Este ademán tiene la misma simbología que en Penélope. Helena que estaba en su palacio troyano, es invitada por Iris que ha tomado la figura de su cuñada Laódice a presenciar la lucha que sostenían los troyanos y aqueos en la llanura. Y cuando se va a dirigir a las puertas Esceas para observarlos, entonces decide taparse con un velo blanco (*Il.* III 141).

Es posible entender aquí un sentimiento de vergüenza o un gesto para ocultar sus lágrimas, como piensa Cairns (2002: 74), ya que Helena está llorando, pero considero que, amén de ese sentimiento, aflora el mensaje de querer convertirse de nuevo en la buena esposa de antaño, pues un momento antes, nos dirá el poeta, Iris le había infundido el deseo de su primer marido. El hecho de colocarse el velo dice en Helena mucho más que la manifestación del pudor ante los troyanos y los griegos; es el arrepentimiento o la aceptación de su anterior situación. Con ello pretende mostrar su anhelo de volver por los senderos de una buena

esposa al lado de Menelao. Es de signo contrario el gesto de Andrómaca, cuando ve muerto a Héctor en la llanura siendo arrastrado por veloces caballos. El arrancarse el velo significa a la inversa, que ha concluido su estado de casada (Segal 1971: 49).

En la tragedia, Fedra y Hermíone[1] hacen uso del velo como un modo de expresar un sentimiento que en principio no se atreven a formular con palabras. Ese despojarse del velo o taparse son gestos a través de los que Eurípides hace visualizar estados de ánimos diferentes. Son deseos de libertad y transgresión de las normas que debe acatar la buena esposa, o de abrazarlas de nuevo merced al arrepentimiento.

Fedra, invadida por el amor a Hipólito, comienza a quejarse de que le molesta el velo sobre la cabeza (E. *Hipp.* 201) y quiere dejar al descubierto las trenzas sobre los hombros. Hay un subrepticio sentimiento de liberación, de renunciar a ser la esposa de Teseo. A renglón seguido, el remordimiento que le hace avergonzarse de abrigar tales deseos propicia el gesto contrario y pide a la nodriza que cubra de nuevo su cabeza para seguir siendo la fiel esposa (E. *Hipp.* 243-245). Es significativo el lenguaje del velo que utiliza el trágico para trasmitirnos el proceso interno en que se debate un personaje.

[1] Una mención sobre ello en Calero Secall 1999: 55.

Un presentimiento consciente de que se ha concluido su matrimonio parece que subyace en el gesto de Hermíone de quitarse el velo, exclamando: «Vete por el éter, fino velo, lejos de mis cabellos» (E. *Andr.* 830-831). Hermíone siente vergüenza de haber deseado matar a Andrómaca y a su hijo. Por ello teme que su matrimonio se rompa y, al arrancarse el velo, está expresando que va a perder el estatus de esposa y, entonces, para qué llevarlo puesto.

Junto al velo hay otros elementos en las figuras femeninas que sirven para emitir juicios de valor sobre las mujeres. La cosmética y los adornos en exceso fueron considerados por los hombres griegos signos distintivos de las heteras, por lo que este pensamiento abocaba a la pauta contraria de prescindir de ellos para ser tenidas por buenas esposas.

Este principio adquirirá un carácter secular y se convierte en axioma durante muchos siglos. Y entre la opinión masculina griega veremos germinar la idea de que hay un fuerte antagonismo entre atildamiento y decencia a la hora de valorar a las mujeres.

Entre los personajes femeninos de la leyenda, Helena aporta un buen ejemplo como símbolo mítico de seducción que era, pero no le va a la zaga su hermana Clitemnestra considerada aún más perversa.

Nos basta leer dos pasajes de la tragedia euripídea de *Orestes* para descubrir el concepto que Eurípides desea

transmitirnos de Helena, por más que intente una palinodia de esta figura mítica en la propia tragedia *Helena*.

Al margen de seductora y de transgresora de los códigos de buena conducta, el trágico pretende subrayar el carácter presumido y regalado de Helena con solo unas pinceladas que manifiestan a las claras su opinión. Pocas palabras han bastado a Eurípides para definir la imagen presumida que irradia Helena cuando hace aparición en la tragedia *Orestes* con el propósito de portar unas ofrendas funerarias para su hermana que acaba de fallecer (E. *Or.* 71 ss.). Es su deseo depositar sus cabellos en la tumba, pero la vergüenza que dice sentir ante los argianos, le impide llevarlos personalmente y, a instancia de Electra, pide a su hija Hermíone que sea ella quien se encargue de depositarlos.

Pero hay un detalle que muestra la presunción de Helena, pues en vez de cortarse la melena en señal de luto como era costumbre en Grecia, la heroína solo se ha cortado las puntas. Este hecho es advertido por Electra (E. *Or.* 128-131.) que lo califica como un signo indiscutible de pretender conservar su belleza; por ello la maldice, por seguir siendo la misma coqueta de siempre, después de haber llevado la desgracia, no solo a su hermano y a ella, sino a la Hélade entera.

Más adelante Eurípides la sitúa en otra escena que sirve para bosquejar otro rasgo de su carácter. Ahora Helena se

encuentra en su habitación y un frigio le está dando aire a su cabellera y a sus mejillas, mientras hila con el huso (E. *Or.* 1426-1436.). Es cierto que está elaborando unos tejidos funerarios destinados a la tumba de su hermana, pero no se puede negar que esta situación proyecta una imagen más bien frívola, cuando su hermana ha fallecido. En vez de estar desolada por su muerte, aparece muy tranquila y dejándose abanicar en sus aposentos.

Con tan solo este gesto Eurípides ha sabido transmitirnos la personalidad de la Helena que quería, una mujer superficial, cuya principal preocupación es el placer y la comodidad. Añade además otro dato que completa esa visión de vida regalada que Helena conoció en Troya y a la que no desea renunciar como es la presencia de la figura del servidor frigio, que junto a otros sirvientes se ha traído de Ilión.

Así pues, el poeta ha jugado con pequeños detalles para dar tintes de coquetería y de gusto por la vida placentera a una figura mítica denostada, pero en este momento no añade ninguna opinión sobre el comportamiento de las mujeres en general.

Sin embargo, es en la *Electra* donde de forma más abierta Eurípides introduce su propio pensamiento sobre el acicalamiento de las mujeres. Es posible que el trágico no viese con malos ojos el arreglo moderado en las mujeres, pero lo que no acepta de ninguna de las maneras es que

la esposa se embelleciera cuando se ausentaba su marido. La mujer debía maquillarse solo para su esposo, porque el uso de afeites en su ausencia, para Eurípides, era indicativo de que ella buscaba otra cosa, como dice en *Electra* 1072-1075:

> La esposa que, estando su marido fuera de casa, se engalana para estar bella, recházala como a una mala mujer, pues no conviene que muestre su rostro hermoseado por fuera, a no ser que pretenda algún mal.

Este pensamiento lo intercala el poeta en la conversación entre Electra y Clitemnestra, cuando aquélla se encara con su madre y le reprocha el terrible crimen que cometió al acabar con su padre Agamenón. Electra entonces saca a colación la idea del acicalamiento femenino como una manifestación del deseo de gustar a otros, pues no acepta el pretexto que puso para matarlo. Entonces espeta a su madre que:

> Cuando apenas tu marido había salido de palacio, ya estabas tú arreglándote ante el espejo los rubios rizos de tu cabello (E. *El.* 1070-1071).

Para Electra este gesto le dice más cosas sobre las intenciones de su madre que cualquier razón que pretexte, porque no era en represalia por la muerte de su hija Ifigenia, a instancias de su esposo Agamenón, por lo que

Clitemnestra había cometido el crimen, había otra razón oculta: el amor a otro hombre. Subyace, por tanto, la idea de considerar el arreglo corporal como expresión externa de las malas intenciones que las mujeres albergan. Si la esposa se acicala, no estando su marido, solo lo hace con el propósito de conquistar a otro.

Este juicio literario toma forma real en un personaje que presenta Lisias en uno de sus discursos. En su defensa por haber dado muerte a Eratóstenes que había seducido a su mujer, Eufileto presenta, como argumento de que su esposa deseaba a otro hombre, el hecho de que se maquillara a pesar del luto (Lys. I 14). En efecto, su esposa había quebrantado las normas de conducta al uso en situaciones de duelo, pues debía guardar luto por su hermano con la cara sin afeites y ella, en cambio, se empolvaba todos los días.

Y si nos adentramos en el *Económico* de Jenofonte, veremos que resulta mucho más drástica la opinión que el autor pone en boca de Iscómaco sobre la conducta de su mujer en materia de afeites e indumentaria. Cuanto menos, traduce la preferencia por la belleza natural sobre la artificial que llegará a convertirse en un tópico literario muy recurrente.

Cuenta Iscómaco a Sócrates que un día se encontró a su mujer totalmente maquillada (Xen. *Oec.* X 2). Se había empolvado la cara con mucho albayalde para parecer más

blanca y con mucho colorete para tener mejor color. Llevaba un calzado alto con el que aparentaba ser más alta de lo que era. Ante esta imagen de su mujer que detesta, Iscómaco reacciona presentando los afeites como un comportamiento engañoso, porque el sudor, las lágrimas o el baño limpiarían la cara y dejarían al descubierto su estado natural (Xen. *Oec.* X 8). Pero además invirtiendo el hecho de manera sutil, Iscómaco le pregunta si a ella le gustaría que él se untara bermellón y se pintase los ojos con pigmentos de color. Como a ella no le agrada esto, entonces decide renunciar a los afeites, persuadida de que ha de mostrarse de un modo natural y conveniente. Es claro que ante su resignación Iscómaco ha logrado que su mujer desista de maquillarse. Y lo mismo que los hombres no deben utilizar afeites, tampoco las mujeres, puesto que, termina Iscómaco, «los hombres consideran que lo más agradable es que esté limpio el cuerpo del hombre» (Xen. *Oec.* X 7).

A tenor de lo expresado por Iscómaco, se podrá entender que desde la óptica masculina el principio que debían seguir las buenas esposas de los ciudadanos era mantenerse en su estado natural sin cosmética, como un rasgo que las diferenciaba de la clase femenina de las heteras. Es cierto que en este momento Iscómaco no las menciona, pero más adelante no se resiste a aludir al deber de toda buena esposa de distinguirse de las esclavas en su forma de

vestir (Xen. *Oec.* X 12), por lo que sus palabras anteriores pueden esconder este pensamiento.

Pero donde de forma más abierta se expone este código femenino de renunciar a los afeites para evitar la confusión con las heteras es en una de las *Cartas* de Alcifrón, en la que se reproduce el ideal de esposa a través de las quejas de un ciudadano por la conducta tan insensata que su mujer ha adoptado queriendo imitar a las mujeres de la ciudad:

> Según parece, mujer, no tienes sensatez ni estás en tu sano juicio, sino que rivalizas con las muchachas de la ciudad, que se mueren por la molicie y cuyos rostros están maquillados y cuyas conductas rebosan depravación, pues pintan sus mejillas con albayalde y colorete mejor que los más hábiles pintores. Y si recuperas la sensatez, volverás a estar como antes, cuando el agua y el jabón te dejen limpia (Alciphro. II 8, 3).

El modelo femenino que éstas representan con las mejillas maquilladas con polvos, arrebol y coloretes se opone a la imagen tradicional de lo femenino. Y como Iscómaco, el marido defiende la belleza natural de su esposa, a la que aconseja que no vuelva a maquillarse y que se lave la cara con agua y jabón para adquirir la identidad propiamente femenina.

Y si este ideal presentado por Alcifrón puede ser considerado ya un tópico literario, su conversión como tal obe-

dece a valoraciones reales que encierra el ideario masculino anterior. La cara maquillada se marida con la idea de la falta de decoro, y el adorno, del tipo que sea, como sinónimo de artificialidad, es contrario a las virtudes que los hombres exigen a sus esposas. El Pseudo-Aristóteles en *Económicos* (Ps. Arist. *Oec.* III 15), cuando resume el código de deberes de la esposa, confirma la máxima de que es la modestia y no los vestidos y los adornos de oro la cualidad que ha de buscar la buena esposa.

Siglos más tarde, en s. I d. C., Plutarco también se preocupará de dictar los deberes de la esposa y en su tratado sobre *Deberes del matrimonio* coincide en defender la misma norma de que no adornan a la mujer ni el oro ni las joyas como la esmeralda, sino cuanto contribuye a la moderación y al recato (Cf. Plu. *Mor.* 141 E).

Y es que el adorno fue el distintivo que enarbolaban las heteras, del que los hombres se preocuparon de apartar a sus esposas para evitar cualquier imagen con la que pudieran compararlas.

Esa dicotomía entre mujer respetable y hetera mediante su apariencia externa se desarrolla ampliamente en la epistolografía tardía de Aristéneto, un autor[2] de comienzos del s. VI d. C., donde aflora ya como tópico literario, pero, co-

[2]Parece que escribió su obra en Constantinopla, sobre ello, cf. Vieillefond 1992: X.

mo decía más arriba, el tópico no es más que el espejo de la realidad circundante.

Las *Cartas* de Aristéneto por su temática recurren a un gran número de lugares comunes sobre las mujeres que testimonian la pervivencia de un inveterado pensamiento masculino bastante homogéneo, que construye un modelo de mujer que exhiba signos externos, que la hagan diferenciar de las heteras.

Es verdad que en época de Aristéneto las modas han cambiado y se ha relajado ese gusto intransigente casi primitivo entre los hombres de eliminar cualquier elemento que acicale el rostro de las mujeres, como quiere Iscómaco, cuya esposa debía ir con la cara lavada, pero sigue existiendo la catalogación de las mujeres por la apariencia externa.

Y quizás a esa segmentación femenina por medio del aspecto exterior pudo contribuir, ahora en la Antigüedad tardía, el decreto de Teodosio de 393 d. C., que prohibía a las actrices y danzarinas utilizar en público el vestido de las vírgenes. Tal vez estos dictámenes clasicistas que imponían un determinado tipo de indumentaria a las actrices[3] de-

[3]Es interesante observar las mismas ordenanzas en otras culturas de épocas posteriores para diferenciar a las mujeres, prohibiendo a las prostitutas la utilización de ciertas prendas y exigiéndoles llevar signos que las identificaran, por ejemplo en Castilla en 1337 o en Venecia, *cf.* López Beltrán 2003: 180.

jaron huellas a lo largo del tiempo, porque Aristéneto evidencia esa clasificación femenina según el atuendo, pese a que «su temática y su tipología se nutra de la Comedia Nueva» (Ureña Bracero 1993: 276) y que sus *Cartas* respondan al mismo patrón de las colecciones epistolares, sujetas a los principios de la literatura retórico-escolar (Gallé Cejudo 1998: 40). Pienso que no siempre el contenido de la epistolografía quedó anclado en el pasado y en él se introdujeron nuevos elementos que reflejan situaciones más cercanas en el tiempo.[4]

En el marco de sus *Cartas* se puede identificar la media capa purpúrea, el *semiphárion halourgés*, como la prenda que en esa época distinguiría a las mujeres decentes. Y aunque Aristéneto nos diga que esa indumentaria sería la señal distintiva a nivel moral, *sóphronos tò próschema* (Aristaenet. I 4, 7), parece que también connotaría un distinguido estatus social, porque las barreras que separaban las heteras de las mujeres respetables quedaban establecidas no solo en el plano moral, sino también social.

Por ello, cuando en otra *Carta* (Aristaenet. I 19, 69-70) vemos a una hetera colocarse un *semiphárion halourgés*

[4]Sobre Aristéneto, *cf.* Calero Secall 2005: 608. Sobre el epistológrafo Alcifrón también se ha llegado a la conclusión de que el entorno cotidiano a veces se colaba por un resquicio de su obra y muchas de las escenas serían «fruto de la observación más inmediata» (Vieillefond 1979: 138).

para ir a visitar a una compañera, cuya boda con un personaje de gran fortuna le ha proporcionado un cambio de estatus, su propósito, sin duda, es dar la impresión de que su posición social corresponde al de su amiga.

Además hay una precisión filológica que ayuda a sostener que ese atuendo era también distintivo de la alta posición social. El punto de apoyo nos lo suministra el adjetivo *halourgés*. Su significado es 'purpúreo' o 'de púrpura' y, si nos fijamos, la lengua griega también conoce otro vocablo para indicar el vestido de púrpura como es *porphyrís* (Aristaenet. I 15, 40).

Si nos atenemos a la etimología, *halourgés* es un adjetivo compuesto de *háls* 'sal' y *érgon* 'trabajo', esto es, 'trabajado en el mar'. Estos tejidos serían teñidos con tintes genuinos del molusco, cuya elaboración debía de ser muy costosa, de ahí que fueran utilizados para las vestiduras de soberanos y sacerdotes.[5]. Por ejemplo, para definir las púrpuras que pisa Agamenón al entrar al palacio de Argos, cuando le está esperando su esposa Clitemnestra, Esquilo utiliza el mismo término (A. *A.* 946). Así, es probable que

[5]Hubo una larga tradición en la técnica del teñido con gasterópodos, que tuvo un significativo valor social. Roma dictó normas sobre la obtención del tinte de púrpura de estos moluscos, sobre ello, remitimos a los interesantísimos trabajos reunidos en Alfaro, Wild & Costa 2004. Es curioso cómo esta técnica todavía se utiliza en Costa Rica, *cf.* Quintanilla 2004: 245.

este adjetivo indicase la púrpura auténtica, mientras que los vestidos de púrpura, los *porphyrídes*, probablemente fuesen elaborados con tintes de imitación.

Pero se ha de subrayar cómo ese mensaje que se pretende comunicar a través de un signo externo como es el atuendo puede enmascarar otra identidad diferente. A ello se refiere Aristéneto en la *Carta* I 4, en la que un tal Hipias se da cuenta de que el *semiphárion halourgés* que lleva una señora es solo pura apariencia de respetabilidad, porque bajo esa vestidura se esconde la misma falta de pudor que tienen las heteras. A través de este ficticio personaje, el autor nos anuncia que el lenguaje corporal femenino puede traicionar la reputación de una mujer como la sonrisa dirigida a todo el que se encuentre o actos como pasearse por la calle a horas inadecuadas, como hacía esa señora, lo cual contribuía a dudar de su honestidad, por muy casto que fuera su ropaje.

Y es que ese recurso de utilizar la indumentaria para disfrazar la moralidad o la clase social a la que se pertenecía ha sido y será recurrente. También en el s. IV a. C. las heteras griegas lo conocían. Un análisis de los textos atenienses de esta época realizado por Dalby (2002: 114), llega a la conclusión de que los vestidos de las heteras no se diferenciaban mucho de las mujeres respetables, excepto en una mayor elaboración y mayor cuidado para mostrar una apariencia mejor (2002: 121). Incluso pone de mani-

fiesto que en la opinión de los griegos las heteras vestían mucho mejor, con atuendos más caros y más ostentosos, que las demás mujeres y no por otra cuestión que por la perentoria necesidad de atraerse la mirada de los hombres.

Pero el vestido no era el único signo que distinguía a la mujer respetable, el porte debía ser sencillo y discreto, tanto en el peinado como en las joyas (Aristaenet. I 19, 57-63), sin brazaletes tintineantes ni baratijas ni llamativos collares que solían ser los artilugios usados por las heteras (Aristaenet. I 25, 3-9), porque éstas tenían también sus típicos atuendos, como la túnica fina que procedía con frecuencia de Tarento,[6] y solían abusar de maquillajes y cosméticos. Esa falta de naturalidad que define a las heteras cristaliza también en la exhibición de pelucas que se calaban de forma grotesca en la cabeza y su mala colocación a veces dejaba asomar las incipientes canas de las sienes, de lo que dan fe las cortesanas de Luciano (Luc. *DMeretr.* XI 3).

Hay otras señales externas que los hombres añadieron al código de las buenas mujeres como fue la parquedad de palabras. Es sabido que ese maridaje de silencio y de buena esposa arrastra desde época clásica y llega hasta el

[6] Alciphr. IV 9, 2; IV 14, 4; Luc. *DMeretr.* VII 1; Aristaenet. I 25, 9.

período griego tardío, aunque quizás el término 'silencio' haya sido elaborado de otro modo.

El célebre pensamiento de Áyax «el silencio es el ornato de las mujeres» (S. *Aj.* 293), convertido ya en un tópico moderno entre los estudiosos del mundo clásico, se materializa en la figura de Macaria que asume de modo consciente el silencio y la prudencia como las cualidades que deben abrazar las mujeres (E. *Heracl.* 476-477). Ahora en época tardía se define el silencio como el antídoto de la carcajada fácil y estrepitosa que retrata de manera clara el comportamiento de la hetera (Luc. *DMeretr.* VI 3; Alciphr. I 24.). El silencio se traduce en la prudencia en el uso de la palabra, sin hablar más allá de lo debido y en una sonrisa discreta y pudorosa sin dedicarse a gastar bromas a los presentes, todas las cualidades de mujeres honestas que Luciano recuerda (Luc. *DMeretr.* VI 3).

Junto al silencio, Aristéneto no se olvida de otros gestos femeninos que emiten un lenguaje corporal inequívoco como son los andares. Frente al caminar acompasado y con la cabeza hacia abajo, propio de las mujeres castas (Aristaenet. I 15, 42-43; I 19, 64-65), el movimiento de caderas y el andar contorneándose se asocia a las mujeres de mala vida (Alciphr. IV 14, 4). Añadamos además las señales típicas del pudor femenino que la literatura griega suele evocar, como el rubor en las mejillas y la mirada hacia el suelo, que Aristéneto recoge junto a otros *signa pudoris* conver-

tidos en verdaderos tópicos que transmiten la timidez del personaje. Así el autor alaba los encantos de Pieria por no parecerse a otras mujeres, cuando se ruborizaba y daba vueltas con el extremo del cinturón hacia arriba y hacia abajo o haciendo movimientos con el pie como rascando el suelo (Aristaenet. I 15, 43-49).

Para cerrar el examen de los textos literarios volvemos al velo como lenguaje de expresión utilizado por las mujeres. Ahora en época tardía la toca femenina se presta como instrumento en el juego amatorio. Ya no consiste en comunicar el acato o la liberación del estatus de esposa asignado, como hacen las mujeres míticas, ahora el velo sirve como medio de insinuación al amado, si es que la digresión de Aristéneto en la *Carta* II 2, 8-9 ha hecho un guiño a la realidad y ese casi descubrirse era ya en las mujeres de condición libre un ritual en el lenguaje erótico. Entre los gestos iniciales de la seducción que el autor desea describir, señala el manto medio caído como el modo que habían empezado a utilizar las mujeres libres para seducir en el amor.

Pues bien, esa obsesión masculina por deslindar con límites claros las parcelas de las mujeres respetables y de las heteras que se recoge en la colección de tópicos literarios está refrendada por los textos jurídicos que se convierten en testimonios más reales que la ficción literaria, más preocupada por la búsqueda de resortes ornamentales.

En efecto, el modelo que los griegos deseaban para sus esposas está ya presente en las leyes arcaicas, que corroboran el rechazo de los adornos y los maquillajes para sus mujeres como símbolos contrarios a las buenas costumbres femeninas y confirman que se consagró como norma que el acicalamiento fuera solo patrimonio de las heteras.

Este pensamiento se traduce en la promulgación de rigurosas leyes como las siracusanas y los preceptos de Zaleuco sobre indumentaria femenina. Zaleuco, según Diodoro (D.S. XII 21, 1), prohibió que las mujeres llevasen alhajas y vestidos bordados a no ser que fuese una hetera. Una idea similar recoge Ateneo citando a Filarco, sobre las leyes de Siracusa que también prohibieron a las siracusanas adornarse con oro, llevar vestidos estampados o de púrpura con bordados, a no ser que alguna consintiese en ser considerada hetera (Ath. XII 20).

Y entre los posibles motivos que se pueden barajar como causantes de estas normas se aduciría el temor masculino de que sus esposas adoptaran conductas licenciosas. Puesto que las heteras gozaban de independencia y de libertad para atraer a cualquier hombre con sus adornos y sus vestidos vistosos, los griegos arbitraron fórmulas legales para eliminar de raíz esa sospecha y no permitieron que sus mujeres vistieran prendas semejantes a las que llevaban las heteras.

Pero no sería justo que se silenciase la ausencia de discriminación en razón del sexo en las leyes siracusanas, porque también prescribieron normas sobre el vestido masculino. Y aunque hay razones antisuntuarias detrás de estas leyes, también hubo motivos de carácter moral, como Brugnone (1992: 9) pone de relieve.

Esta preocupación por el vestir femenino se plasmó también en la creación del rígido cuerpo de los *gynaikónomoi*, conocidos como los policías de las costumbres.[7] Como su nombre indica, eran controladores de las costumbres de las mujeres, de tal modo que las multaban si eran indisciplinadas y hasta publicaban sus faltas (*Cf.* Wallace 2005: 371; Banfi 2007: 23). Se entrometieron también en su modo de vestir, exigiéndoles una indumentaria apropiada, como recoge la inscripción de Andania (IG V, 1390) que contiene las ordenanzas de los *gynaikónomoi* sobre los atuendos femeninos en las procesiones (Ogden 2002: 203 ss.).

Así pues, el concepto tan denigratorio que los hombres atribuían al adorno femenino tenido por arma de seducción traía como consecuencia que a una mujer sorprendida en adulterio no se le permitiera a partir de ese momento

[7] *Cf.* Wehrli 1962: 36, quien cree que debía de existir esta magistratura en época arcaica. Al principio se dedicó a reprimir el lujo femenino en las ceremonias civiles y religiosas, pero después sus costumbres.

llevar ningún tipo de adorno, como nos revela un texto de Esquines.[8]

Pues bien, estas calas en los textos griegos nos permiten confirmar que los griegos dieron gran importancia al lenguaje no verbal femenino. El vestido, el adorno y sus gestos les preocuparon en gran manera a fin de alejar a sus mujeres de la imagen que proyectaban las heteras. Por ello las mujeres siempre estuvieron en el punto de mira de legisladores y escritores para dictar el modelo femenino pretendido, unos con la ley como instrumento, se inmiscuyeron en su modo de vestir disponiendo los atuendos que querían para las mujeres, los otros, de un modo más sutil, a través de la ficción literaria, intercalaban en sus obras las normas de conducta y de vestir femeninos que ellos deseaban.

Quizás la imagen tan negativa femenina de devoradora de hombres o acreedora de seducción que la creación de Pandora proyectaba desde tiempos remotos propició que en prevención los hombres dictaran a su medida códigos

[8] Aeschin. I (*C. Tim*), 183. Conviene apuntar que esta opinión sobre los adornos no fue exclusiva del mundo griego ni mucho menos, sino que ha sido patrimonio de muchas culturas. Por ejemplo, en Roma, sabemos por Ovidio en *Fast.* IV 305-346, que Claudia Quinta «fue acusada de promiscuidad por su imagen ornamentada y cuidada», *cf.* Solano Solano 2005: 218.

femeninos en cuanto a la expresión corporal para acabar con todo elemento de seducción.[9]

[9]Un resumen de los rasgos de la naturaleza femenina en el relato hesiódico de Pandora, *cf.* Madrid 1999: 100-101.

Referencias bibliográficas

Alfaro, Carmen, Wild, John Peter & Costa, Benjamí (Eds.) (2004): *Purpureae Vestes: textiles y tintes del Mediterráneo en época romana*. Valencia: Universidad.

Banfi, Antonio (2007): «*Gynaikonomein*. Intorno ad una magistratura ateniese del IV secolo ed alla sua presenza nelle fonti teatrali greche e romane». En E. Cantarella & L. Gagliardi (Eds.), *Diritto e Teatro in Grecia e a Roma*. Milán: Led, p. 17-30.

Brugnone, Antonietta (1992): «Le leggi suntuarie di Siracusa», *La Parola del Passato*, 47, p. 5-24.

Cairns, Douglas L. (2002): «The Meaning of the Veil in Ancient Greek Culture». En L. Llewellyn-Jones (Ed.), *Women's Dress in the Ancient Greek World*. Swansea: The Classical Press of Wales, p. 73-93.

Calero Secall, Inés (1999): *Consejeras, confidentes, cómplices. La servidumbre femenina en la literatura griega antigua*. Madrid: Ediciones Clásicas.

——— (2005): «Sobre algunos aspectos legales en torno al matrimonio en las Cartas de Aristéneto», *Analecta Malacitana*, vol. 28, n. 2, p. 597-608.

Dalby, Andrew (2002): «Levels of concealment: The Dress of *Hetairai* and *Pornai* in Greek Texts». En L. Llewellyn-Jones (Ed.), *Women's Dress in the Ancient Greek*

World. Swansea: The Classical Press of Wales, p. 111-124.

Gallé Cejudo, Rafael (1998): *Aristéneto. Cartas eróticas*. Madrid: Ediciones Clásicas.

López Beltrán, María Teresa (2003): *La prostitución en el reino de Granada a finales de la Edad Media*. Málaga: Diputación Provincial.

Madrid, Mercedes (1999): *La misoginia en Grecia*. Valencia: Cátedra.

Ogden, Daniel (2002): «Controlling Women's Dress: *Gynaikonomoi*». En L. Llewellyn-Jones (Ed.), *Women's Dress in the Ancient Greek World*. Swansea: The Classical Press of Wales, p. 203-226.

Quintanilla, Ifigenia (2004): «La técnica del teñido directo con caracoles: un ejemplo de los Boruca de Costa Rica». En C. Alfaro, J.P. Wild & B. Costa (Eds.), *Purpureae Vestes: textiles y tintes del Mediterráneo en época romana*. Valencia: Universidad, p. 245-252.

Segal, Charles (1971): «Andromache's *Anagnorisis*: Formulaic Artistry in *Iliad* 22. 437-476», *Harvard Studies in Classical Philology*, n. 75, p. 33-57.

Solano Solano, María Dolores (2005): «*Pudicitia et opprobrium* en los *Fastos* de Ovidio». En I. Calero Secall & V. Alfaro Bech (Coords.), *Las hijas de Pandora: Historia, Tradición y Simbología*. Málaga: Universidad, p. 213-226.

Ureña Bracero, Jesús (1993): «La carta ficticia griega: los nombres de personajes y el uso del encabezamiento en Alcifrón, Aristéneto y Teofilacto», *Emerita*, vol. 61, n. 2, p. 267-298.

Vieillefond, Jean René (1979): «L'invention chez Alciphron», *Revue des Études Grecques*, n. 92, p. 120-140.

——— (1992): *Aristénète. Lettres d'amour*. París: Les Belles Lettres.

Wallace, Robert W. (2005): «Law, Attic Comedy, and the Regulation of Comic Speech». En M. Gagarin & D. Cohen (Eds.), *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 357-373.

Wehrli, Claude (1962): «Les gynéconomes», *Museum Helveticum*, n. 19, p. 33-38.

FIGURA DEL DESEO: LA HETERA EN LA CERÁMICA ÁTICA DEL SIGLO V A.C.

Irene Milagros Moreno Piña

Lorena Fernández Martín

Universidad de Málaga

Los documentos escritos a lo largo de la historia del mundo griego nos han permitido en la actualidad concebir una percepción más o menos diáfana de la figura de la hetera. Pero, en lo que respecta al plano iconográfico, las clasificaciones elaboradas en los últimos siglos han resultado un tanto oscuras y confusas. Nuestro propósito en este artículo es arrojar un poco de luz sobre el asunto en cuestión. Con este fin, vamos a presentar los diversos puntos de vista que se han aportado en base a una selección de imágenes que consideramos clave. Debido a la gran cantidad de información que nos ofrecen sobre la hetera los documentos, tanto escritos como iconográficos, del siglo V a.C., nuestro trabajo se centrará en la cerámica de este período.

En primer lugar, la definición de «hetera» que se extrae de los autores clásicos, por lo general, está muy bien delimitada: «Las heteras representaban la posición más alta dentro de la prostitución en Atenas, y por ende de Grecia, y gozaban de una elevada consideración social.[1] No sólo eran frecuentadas para el placer, sino que destacaban también por su buen gusto, su talento como bailarinas, cantantes, músicos o acróbatas. Eran, asimismo, mujeres más cultas que las propias ciudadanas, y adquirían

[1]Hemos de tener en cuenta que en su mayoría eran extranjeras y, por tanto, de condición libre.

su educación en los mismos medios sociales que frecuentaban» (Fernández Martín & Moreno Piña 2010: 11). Pero, si bien en los textos es posible deducir fácilmente su condición, en cambio, no podemos decir que ocurra lo mismo con la imaginería griega. Una pequeña muestra de esta ambigüedad la constituyen las imágenes que trataremos a continuación.

Figura 1. Copa de Duris (ca. 480 a.C.). Berlín, Staatliche Museen, Antikensammlung: figura 2289.

En esta primera imagen, se observa el interior de una copa del conocido pintor Duris[2]. En ella se representa a dos mujeres junto a un cesto que se empleaba para las labores textiles. La mujer de la izquierda está sentada y se encuentra cardando la lana sobre su pierna derecha, apoyada en un pequeño soporte y parcialmente desnuda. Su compañera de escena, que momentáneamente no está trabajando en la lana, levanta el dobladillo del vestido en un gesto estereotipado conocido como *anakalypsis*. A su espalda nos encontramos también con un *kliné* sobre el cual descansa una segunda cesta para la lana. Se observa que las dos mujeres aquí representadas están vestidas de forma recatada, propia de una ateniense casada. En primera instancia, esta representación iconográfica se vincula a una de las principales actividades del *oíkos*, verdadero núcleo de la sociedad griega: la producción de tejidos para las necesidades domésticas y el vestuario. Esta actividad era naturalmente competencia femenina y se desarrollaba en el gineceo, en particular, en una habitación que en muchos hogares se dedicaba a las actividades productivas, constituyendo en algunos casos una auténtica fábrica textil. Esta interpretación está avalada por los motivos pictóricos que hemos mencionado: tanto por la ilustración de un

[2]Duris, pintor griego cuya producción se enmarca en torno al 500-460 a.C.

kálathos[3], objeto simbólico de la confección de la lana y referente clave para situar al espectador en la habitación de producción textil, como por la propia tarea en la que están implicadas las dos mujeres. Esta labor se realizaba en tres fases: el trenzado de las hebras, el hilado y la confección del tejido, siendo la primera de ellas la que se representa en esta copa. Este procedimiento podía ser efectuado de dos maneras: de pie, o sentada, pasando el material sobre una pierna, flexionada o apoyada sobre un soporte, y torciéndolo con la mano derecha hasta producir la hebra, que al formar el hilo, se deposita en la cesta, como muestra la mujer sobre el *klismós*[4]. A todo esto se suma la vestimenta que cubre a las figuras, que las identifica definitivamente como dos ciudadanas e impide confundirlas con heteras.

Ahora bien ¿cómo explicar la presencia de este tipo de imágenes, tan íntimamente asociadas al mundo femenino, en un *kýlix*, un recipiente propio del simposio, y por tanto, vinculado a un ambiente masculino? La respuesta se halla en un detalle esclarecedor: el gesto que ejecuta la mujer que no se encuentra hilando, es decir, la *anakalýpsis*. Este término corresponde a una parte ritual de la boda griega, consistente en el descubrimiento del velo de la novia co-

[3]Recipiente destinado para el almacenaje, especialmente usado en Grecia para guardar lana.

[4]*Klismós*: sillón destinado a la mujer.

mo símbolo de la inauguración del matrimonio. Pero, en ocasiones, ese gesto adopta otros significados. Aparte del ceremonial, son otros dos los contextos habituales en los que el pintor representa a una mujer que levanta delicadamente parte de su velo: por una parte, puede denotar el sentimiento de pudor, una de las cualidades femeninas más apreciadas en esta sociedad. Una segunda alternativa que se difunde sobre todo durante el siglo IV a.C., sugiere un gesto de seducción en el que la mujer, insinuando lo que oculta su velo, acentúa el componente sensual de cara al espectador. Con todo, este *leitmotiv* iconográfico ya había surgido a finales del siglo V a.C. como expresión de esa atención al universo femenino que se manifiesta claramente en determinados pintores como Duris. Investigadores como Eva C. Keuls sostienen que el tono seductor plasmado en este ejemplo de *anakalýpsis* alude a la concepción de hijos. De este modo, en este vaso se pondrían de relieve las dos funciones principales de la γυνή: el trabajo textil y la procreación. Sin embargo, esta interpretación deja escapar un matiz importante. Recordemos que el *kýlix*, soporte en el que se encuentra esta imagen, era un recipiente destinado al simposio y un magnífico reclamo para el simposiasta, no sólo por el embriagador líquido que contenía, sino por la atractiva decoración que se ocultaba bajo el vino. A su vez, el borde del tondo que ofrece esta copa funcionaba como el borde de una ventana para el espectador, que al volcar su

recipiente para beber, deja a la vista una sugerente escena perfecta para deleitar la mirada del hombre.

Por consiguiente, es totalmente plausible la idea de que esta imagen no sólo plasma una mera alusión al trenzado de la lana, sino que constituye un auténtico medio de incitación al placer sexual. Así, en lo concerniente a la cerámica, forma e imagen están íntimamente relacionadas.

Algo similar parece observarse en la siguiente imagen:

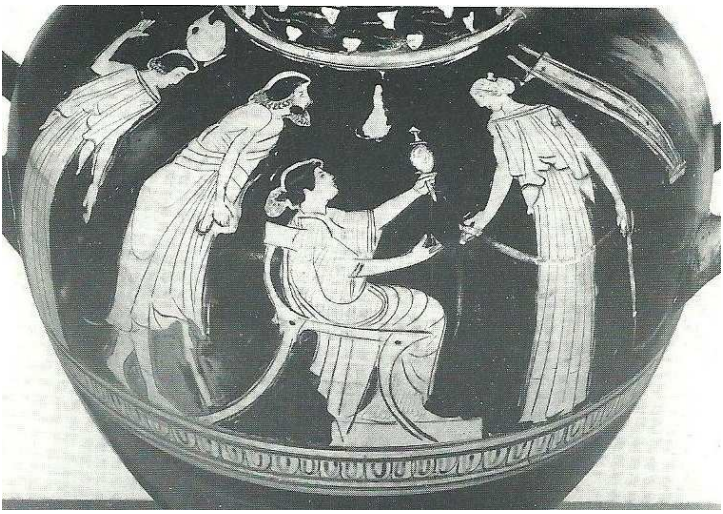

Figura 2. *Kálpis* del pintor de Nausicaa (ca. 470-460 a.C.). Heidelberg, 64/5 (Keuls 1997).

A la derecha vemos plasmado un telar o bastidor de bordado. En el centro de esta ánfora, una mujer recostada sobre un asiento se dedica, en primera instancia, a hilar una rueca. A su izquierda aparece un hombre maduro (puesto que es un hombre barbado) que se apoya en un bastón y estrecha una bolsa de dinero en su mano derecha. Detrás de él sale una joven, una esclava a juzgar por el pelo corto, y camina llevando en equilibro sobre su cabeza un ánfora volcada, y con ello se entiende que vacía, y levanta su mano derecha por asombro o como gesto de despedida. En la mano izquierda porta un objeto que no se puede apreciar claramente, pero tal vez se trate de un *circinus*, con el que apoyará el ánfora después de que la haya llenado. Por último, a la derecha de la dama hilando, observamos a una mujer que sostiene un cinto entre sus manos.

Son numerosas las interpretaciones que se han elaborado en los últimos tiempos acerca de esta imagen, sin que se haya llegado a ninguna conclusión fehaciente. Nosotros nos limitaremos a poner de relieve las diferentes posibilidades que esta imagen ofrece. Para ello analizaremos minuciosamente cada detalle.

Eva C. Keuls, que ha tratado esta imagen en varias publicaciones, nos ofrece la siguiente visión de la escena: en su opinión, se ilustrarían los diferentes servicios que las mujeres prestaban a los hombres en la antigua Atenas. El gesto de «soltar el lazo» que realiza la mujer de la derecha,

representa un motivo estereotipado en el que muestra su rendición sexual. Por otra parte, el estatus de la figura femenina que lleva el ánfora en la cabeza está perfectamente ilustrado por su corte de pelo: los cabellos cortos evidencian la presencia de una esclava. La dama del centro es la esposa y su marido, detrás de ella, se encargaría de los aspectos financieros de su trabajo, tarea que a la mujer no le estaba permitida. Así pues, se señalarían tres de las principales funciones de la mujer griega: el transporte del agua, las labores de la lana y el sexo. Con esta división de roles, el papel de la esposa quedaría relegado a la mano de obra barata y a la maternidad, su eterna finalidad implícita.

Sin embargo, esta interpretación muestra algunas contradicciones. En las pinturas griegas del siglo V a.C., la aparición de un esposo y su mujer en una escena doméstica no fue muy frecuente. De este modo, si la respetable mujer casada no se presenta junto a su esposo muy a menudo, no se puede decir lo mismo de la aparición de heteras en compañía masculina. Estas representaciones se cuentan por cientos. Además, es de sobra sabido por todos que, por ejemplo, la bolsa de dinero que porta en su mano el varón es representada casi siempre en escenas en la que el dinero domina las relaciones entre las personas. Si esto suele ser así, entonces, ¿por qué no podría ser un hombre que va a contratar los servicios de una hetera? Para la investigadora Erika Zwierlein Diehl la escena representada

muestra claramente la contratación de un servicio sexual. La señora sentada es una hetera elegante, que juega con los atributos de la castidad asimilando la fisionomía de una mujer casada para así despertar los deseos de sus clientes. Por su parte, las dos mujeres que se encuentran de pie se asocian con sus sirvientas, cuyo fin es encargarse de los preparativos del simposio que tendrá lugar posteriormente: la esclava de la izquierda ha sido enviada a por el agua con la que se mezclará el vino en el simposio y la esclava de la derecha sostiene la cinta que llevará el cliente alrededor de su cabello durante la fiesta.

Ciertamente esta imagen es de lo más ambigua, siendo posible aceptar los dos puntos de vista opuestos respecto a lo que se observa en esta pintura. Bien es cierto que la mujer sentada podría estar hilando y la sierva con el jarrón acuda en busca del agua necesaria para pulir la lana. Pero, como acabamos de ver, el agua también era un elemento imprescindible en un contexto simposíaco. Por otra parte, se dan abundantes casos en las ilustraciones griegas donde las ruecas se asemejan tanto a espejos que son imposibles de diferenciar a nuestros ojos. ¿No podría ser éste otro ejemplo más? En todo caso, el hecho de que el objeto que sostiene la mujer sentada fuera una rueca no echaría por tierra el planteamiento de que se identifique con una hetera. Hemos de tener en cuenta que la producción textil constituía un medio de subsistencia que ocupaba la mayor

parte de la vida de la mujer ateniense pero que no excluía a la hetera.

En cuanto a las producciones textiles caseras, sólo tenemos conocimientos vagos por las pocas referencias que nos han llegado al respecto y, además, son pocos los estudios que se han llevado a cabo para esclarecer un poco sus detalles. Por ejemplo, no está claro si los textiles de producción casera fueron producidos para el uso de la familia únicamente o también para la venta; no obstante, los testimonios, tanto gráficos como escritos, parecen indicarnos que ambas posibilidades eran viables. En el ámbito femenino, posiblemente esta industria textil tenía preferencia sobre otras profesiones como la alfarería, actividad ligada al hombre, porque el hilado y el tejido requieren de habilidad y manos ágiles, pero una pequeña inversión en material. Además, esta producción, realizada en el interior del hogar, se convierte en un oficio perfecto para tenerlo bajo el control masculino. De este modo, las mujeres atenienses trabajaban largas horas en casa o en talleres de barrio, bajo la supervisión de sus esposos o padres, por salarios que apenas las mantendrían con alimentos suficientes para sobrevivir. De este modo, los varones nunca tuvieron el menor temor de que ellas pudieran acceder a la autonomía financiera.

Entonces, ¿qué conclusión podemos extraer? ¿Es una hetera con sus compañeras o una mujer ateniense en casa

realizando sus labores? Es de sobra conocido que la actividad textil también era una labor llevada a cabo por heteras en sus tiempos libres, pues la compensación económica que recibían por su trabajo de «compañera» era insuficiente en la mayor parte de los casos, así que se podían ver obligadas a ejercer dicho oficio. Además, conviene tener en cuenta lo siguiente: lo que los pintores retienen con esta imagen no son los aspectos técnicos de su trabajo, sino la belleza de sus gestos, y ¿quién mejor para ello que las mujeres que se dedican a ofrecer placer en todos los sentidos al hombre?

No obstante, de esta imagen, como en muchas otras, lo que frena a los investigadores a la hora de aceptar esta visión, esta idea de que pueda ser la representación de una hetera es, principalmente, que el hombre de la imagen no mira a la figura femenina central, sino a la mujer de la derecha. El hecho de que para los griegos el amor comenzaba con los ojos es indiscutible. Hay múltiples muestras de ello en toda la literatura clásica, como por ejemplo en el *Agamenón* de Esquilo: «La gracia de las bellas estatuas le resulta odiosa al marido, y en el vacío de su mirada está ausente toda Afrodita» *(Agamenón*, 417-419).

Afrodita es la chispa que surge en el alma del amante, fluye a través de la mirada y llega a la persona amada inflamando su alma. Por esto mismo, es de suma importancia también aclarar quién mira a quién y si hay reciprocidad, ante todo, en imágenes como ésta, en la que la mirada se

convierte en un elemento fundamental para entender los roles que representan cada uno de los participantes en la escena. La imposibilidad de plasmar la posible interlocución en un soporte como éste da lugar a diálogo visual, difícil de interpretar para nosotros pero totalmente familiar para el pintor que realizaba la obra y los que hacían uso de ella; un diálogo que proyecta la propia imaginación del que ve la imagen en su mente.

El análisis basado en el juego de miradas constituye la fuente de nuevos criterios que se pueden aplicar en la descodificación de la escena representada. En primer lugar, se contempla cómo la combinación de miradas se articula en torno a un esquema central en forma de triángulo, donde cada uno de los participantes ocupa el lugar de los vértices que componen esa figura geométrica implícita. Esta observación permite descartar cualquier implicación de la esclava, portadora del agua, en las relaciones visuales. En todo caso, su mirada únicamente hace que nos fijemos en la acción principal. A su vez, si nos centramos en el trío, lo primero que llama nuestra atención es que el hombre dirige su mirada hacia la esclava del cinto, la cual no devuelve la mirada sino que enfoca sus ojos directamente a la mujer que está sentada. Por su parte, ésta parece responder de forma recíproca, dirigiendo la vista hacia la esclava. ¿Qué nos induce a pensar esto? Si el hombre que porta una bolsita de dinero va a pagar por un producto textil, ¿qué motivo

existe para que éste mire a la esclava? Desde luego, hay un interés. Si se trata, como muchos han querido asegurar, de un interés sexual, ¿cómo es que ésta, sin embargo, dirige su mirada hacia la dueña? Y por otro lado, si el hombre acude con el fin de contratar los servicios de una hetera en su pequeña factoría, ¿por qué la hetera le da la espalda y él tampoco la mira? Como vemos, la relevancia de la mirada es fundamental, pero existen una serie de detalles que escapan a la propia mirada del siglo XXI.

El juego de las miradas se observa más nítidamente en las representaciones amorosas, como en las dos ilustraciones simposíacas que mostraremos a continuación.

El *kýlix*[5] (figura 3) muestra a cuatro hombres en un banquete junto a cuatro heteras desnudas con las que comparten lecho. En la imagen de abajo, una mujer desnuda se reclina sobre el codo y se apoya sobre un cojín de elaborada decoración. Su cabeza, que deja ver su perfil derecho, está rodeada un *sákkos*[6]. Además, suspendido en el espacio que hay por encima de su rodilla derecha encontramos

[5]Tipo de copa poco profunda destinada para beber vino, sobre todo en los simposia.

[6]Especie de pañuelo que servía para recogerse el pelo atándolo en laboriosos recogidos.

Figura 3. *Kýlix* del pintor de Tarquinia (470-460 a.C.). Antikenmuseum en Basel y la Colección Ludwig, inv. no. Kä 145 (Reeder 1995).

pintado un ritón[7] y por encima de su hombro derecho, una cesta tejida en forma de pyxis[8]. La mujer dirige su mirada hacia el joven imberbe que se recuesta sobre otro cojín y que al mismo tiempo extiende su brazo derecho hacia adelante, con los dedos orientados hacia su compañera. Por encima cuelga otro objeto, en este caso, una cesta. En contraste, el resto de los hombres son barbados y todas las otras mujeres tienen el pelo corto hasta la altura de las orejas; todas estas figuras llevan una tenia decorada con figuras uniformes en zigzag. En la segunda pareja, el hombre se reclina sobre las piernas de la mujer situada a sus espaldas. Sobre él y en la misma dirección en la que mira, se observa la mitad de un escudo. Por su parte, su compañera ondea una rama de hiedra sobre la cabeza de su pareja mientras que sostiene un *skyphos*[9] con la otra mano. En la escena de arriba, una mujer desnuda se apoya sobre su pierna izquierda. La cabeza nos da su perfil derecho al volverse hacia atrás para mirar al hombre que está situado a su espalda. Su brazo izquierdo está igualmente

[7]Ritón: vasija con forma de cuerno normalmente empleada para contener líquidos que posteriormente o se bebían o se vertían en libaciones.

[8]*Pyxis*: Recipiente cubierto con una tapa donde las mujeres solían guardar cosméticos o bisutería.

[9]Es una taza de vino profunda con dos asas y con una base baja y ancha.

estirado hacia él y su mano sostiene el pie de un *kýlix*, también volcado hacia su compañero de juego. Colgando por encima del espacio de su brazo izquierdo hay otra cesta más. El hombre barbado que hay detrás de ella apoya el codo izquierdo en un cojín doblado y con la mano izquierda, levanta un *kýlix*. Su cabeza muestra el perfil izquierdo para corresponder la mirada de la mujer. Por encima de su brazo derecho cuelga una tenia. En la última pareja, vemos a una mujer desnuda que se apoya en la pierna derecha del hombre que se encuentra detrás de ella. Extiende su brazo derecho hacia adelante, con el dedo índice introducido en el asa de un *kýlix*, que ella prepara para que de vueltas en el juego del *cótabo*[10]. Ella mira atrás hacia la cara del hombre, mostrándonos así su perfil derecho. En esta ocasión se vuelve a representar una cesta sobre su hombro, en concreto, sobre el derecho. El hombre, por su parte, ondea una rama de hiedra.

Como se puede observar, este *kýlix*, destinado generalmente a un simposium, anticipa a través de las imágenes que lo decoran lo que en estas veladas suele ocurrir. Éste es un caso evidente en el que los motivos iconográficos son acordes con la propia función del objeto. Así pues, como se ve en la escena superior, tres de los cuatro participantes

[10] Juego muy común en la celebración de los *simposia*, cuyas bases y connotaciones analizaremos a lo largo de este trabajo.

portan el mismo recipiente donde ellos están representados: un *kýlix*.

En esta ocasión, las mujeres representadas en la imagen son todas, sin duda alguna, heteras. ¿Cómo podemos tener tanta seguridad? Éstas eran casi las únicas que tenían acceso a los *simposia* en calidad de compañera de juegos y para ofrecer disfrute sexual. Por tanto, estaba totalmente vetado para las mujeres respetables, sobre todo, la esposa, lo que convertía estas celebraciones en fiestas privadas donde se reunían tres o cuatro parejas, como las aquí representadas. De este modo, era en estos ambientes donde las heteras daban lo mejor de sí mismas, al desplegar sus artes para seducir y agradar a sus acompañantes en todas las vertientes imaginables.

Otro factor claro que nos muestra esta imagen es que en la imaginería ática se tendía a marcar mejor las edades masculinas que las femeninas: hombres imberbes, barbados, canosos o calvos. Las figuras femeninas no suelen tener ninguna distinción, sin embargo, en esta imagen, éste no es el caso. En la parte inferior, si nos fijamos en la pareja de la izquierda, podemos observar lo siguiente: él es un joven, puesto que se le representa imberbe y ella, por su parte, es una mujer bastante más adulta que el resto, cuestión que se manifiesta por sus pechos, más caídos que los de las otras jóvenes. Entonces, ¿por qué el más joven del grupo está con una mujer entrada en años mientras que el resto

disfruta de jovencitas? Es de sobra conocido que durante su juventud, las heteras disfrutaban de gran prestigio y consideración pero no corrían la misma suerte cuando la edad comenzaba a hacer mella en su cuerpo. Normalmente, las viejas heteras quedaban relegadas a un segundo plano, mientras que los hombres preferían a las más jóvenes. Sin embargo, también sabemos que en ocasiones el simposio tenía un papel de adoctrinamiento entre los jóvenes inexpertos en el *ars amandi*. Obviamente, las mujeres maduras eran más aventajadas en este aspecto ya que las de menor edad carecían de experiencia.

Esta clase de instrucción amorosa es resaltada por otra particularidad que contemplamos en este *kýlix*: el pintor parece sugerir que un hombre maduro en compañía de heteras presenta un determinado tipo de comportamiento que un joven debe aprender, es decir, un ejemplo a seguir. Y es irrefutable que el simposio representa el lugar más indicado para hacerlo. La portentosa exhibición que realizaban las heteras ejercía una gran fuerza de atracción sobre los muchachos, quienes, al mismo tiempo que gozaban de su compañía, tomaban nota de todo lo que veían. La elegancia de sus habilidades alternaba con el impacto de su belleza, que se mostraba sin contemplaciones. Sin duda, las muestras de desinhibición de estas mujeres no debían dejar indiferente a nadie, condición que les concedía la licencia de desenvolverse con total libertad. Esto se ilustra

perfectamente en la pieza comentada, donde las heteras se muestran desnudas; su vello púbico, claramente visible, y las piernas de varias de ellas, muy extendidas. Sus brazos, además, están completamente extendidos hacia fuera del cuerpo, y gesticulan con espontaneidad y atrevimiento. La exposición de la figura en sus representaciones conforma la expresión de su libertad, es un código iconográfico que contrasta con el de la esposa, que aparece casi siempre cubierta, protegida por una vestimenta en consonancia con su situación real. Asimismo, las heteras dan pruebas de su independencia durante el juego del *cótabo*, donde solían participar con entusiasmo. El juego del *cótabo* consistía en poner en el punto de mira un blanco determinado, lanzando sobre él gotas de vino desde sus copas a platos posados sobre una base, o incluso a copas de otros participantes. Cabe decir que, mientras se realizaba el lanzamiento, se debía decir el nombre de la persona que se deseaba. Este aspecto a menudo queda reflejado mediante una inscripción en la cerámica, donde los pintores transcriben un enunciado prototípico y de vital importancia pero imposible de transmitir de otro modo en ese soporte. No se saben bien las reglas del juego, pero se tiende a pensar que los ganadores recibían como premio favores sexuales de la persona nombrada: «Desde que el ruido sonoro del vino ha chocado contra el vaso profético, sé que me deseas. Me lo vas a demostrar viniendo a acostarte conmigo durante to-

da una noche» (*Antología Palatina* V, 2961 *apud* Vanoyeke 1991: 65).

Gracias a las múltiples escenas que se han pintado de este particular juego, observamos con claridad que los jugadores ponían particular cuidado en el estilo del lanzamiento, introduciendo en el índice el asa, y apoyando el pie de la copa sobre el dorso de la mano; además, el gesto se debía hacer con un rápido repliegue de la muñeca. Es evidente que las dimensiones eróticas que este juego proporcionaba a sus participantes se escapan más allá de las imágenes e inscripciones que las acompañan. Tan sólo han quedado plasmadas de forma más reveladora en los textos que nos han llegado. A través de éstos, nos ha sido posible seguir de forma más notable toda la parafernalia que conformaba este entretenimiento amoroso. Como ya habíamos anunciado en la imagen anterior, uno de los primeros pasos del acercamiento erótico era el contacto visual. Pero esto era tan sólo el principio. Sin lugar a dudas todas las formas posibles de avivar el deseo previo a la consumación del acto sexual, eran prácticas fundamentales desde el punto de vista de los griegos. Así, junto con la mirada, el juego del *cótabo* era un instrumento magnífico para unir a los amantes sin ningún tipo de contacto carnal más que el puro deseo: el participante, al lanzar el líquido, desprendía una lluvia de finas gotitas sirviendo de puente entre ambos amantes. Paralelamente, esta conexión se re-

fuerza mediante la palabra, pues el nombre de la persona elegida producía otra corriente de unión. De este modo, se originaban tres tipos de acercamiento sin contacto, el contacto visual, el flujo de líquido y el verbal; todos ellos componían los preliminares al acto sexual.

La mirada recíproca en ocasiones se muestra truncada en las imágenes, como vemos aquí en la pareja situada en la parte inferior derecha. Esta falta de reciprocidad ha sido explicada como una manera de expresar el consentimiento, puesto que el trato sexual ya está pactado, o como una forma de disfrute conseguido con la confianza de los amantes. Por parte de los demás personajes, vemos como todos ellos intercambian miradas con sus respectivos acompañantes, reflejando la aceptación mutua en la pareja.

Como conclusión, es aceptable decir que, puesto que estas pinturas han sido diseñadas para inflamar y excitar a los consumidores, este objetivo queda totalmente cumplido con esta imagen.

La segunda ilustración simposíaca (figura 4) está también realizada en un *kýlix*. En el fondo de esta copa, dos franjas circulares rodean la imagen. Un hombre y una mujer jóvenes se reclinan sobre una especie de lecho mientras se miran fijamente. Los jóvenes están completamente desnudos, él se apoya sobre una almohada grande hábilmente decorada. Tanto con su pierna derecha como con ambos brazos, el joven envuelve cariñosamente a su acom-

Figura 4. A la manera del pintor Gales, 510-500 a.C. New Haven, Yale University Art Gallery (Reeder 1995).

pañante femenina. El acercamiento de los largos dedos del joven al pecho izquierdo de la mujer, insinúa un claro propósito de darle placer. Se muestra su perfil izquierdo y lleva el pelo corto. La juventud del muchacho se plasma mediante una pequeña cantidad de vello que se ha dibujado en su mejilla izquierda, no siendo ni imberbe ni barbado.[11] Sobre su cabeza está inscrita la siguiente frase: «el joven es hermoso», Ὁ ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ.

[11] Ni es un efebo ni ha llegado aún a la madurez.

La mujer está parcialmente cubierta por un manto que cubre su cadera tapando su sexo. También lleva un ancho collar en forma de arco. Se reclina sobre su cadera izquierda y el muslo, apoyando la parte superior del cuerpo contra la del joven. Su brazo derecho está extendido hacia arriba y sujeta con su mano un *aulós*. La posición de su brazo izquierdo es la misma que la de su brazo derecho, y sus dedos acarician la parte posterior de la cabeza del joven. Ella gira el rostro hacia el joven, mostrando su perfil derecho. Por encima del muslo derecho de la mujer cuelga una cesta ricamente ornamentada. Nuevamente, el borde del tondo funciona como el borde de una ventana para el espectador, cortando la cabeza y los pies de la cama, el borde exterior de la canasta y los extremos inferiores de la tela; además, vemos cómo la almohada está convenientemente apoyada en la curva del tondo. Ajenos no sólo a nuestra presencia, sino a la de cualquier otro invitado, la pareja desnuda abandona todas las inhibiciones. La desnudez casi total de la hetera, sus brazos extendidos, el gesto de afecto sincero al acariciarle sus cabellos y el hecho de dirigir su mirada a los ojos del joven, representa la otra cara de la moneda frente al decoro de una mujer ateniense respetable. Además, el modo en el que los dos jóvenes están aislados sobre el fondo negro, acentúa la concentración de uno en el otro, incrementando la profundidad que ya de por sí ofrecen sus miradas. Desde la perspectiva del pintor

y su público, el mantenimiento de la reciprocidad visual en escenas como ésta en las que la pareja ya pasa a la acción, parece indicar un cierto interés por parte de la mujer en la relación sexual. Este papel activo difiere de nuevo con el rol pasivo de la esposa en dicho acto, cuya función era simplemente el reproductivo.

¿Qué más tiene de significativo esta imagen? A simple vista, nos encontramos en un simposio con un joven y una hetera flautista. Sin embargo, algunos investigadores como Sian Lewis, expresan claramente sus dudas respecto al estatus de mujeres flautistas como esta joven. La música ocupaba un lugar importante en la cultura griega. Si bien casi siempre los instruidos en estas prácticas eran hombres, había en Grecia muchos rituales y fiestas en los que tan sólo las mujeres podían participar y, por tanto, algunas debían ser educadas para cumplir estas artes. La imaginería nos ha proporcionado buena cantidad de ejemplos de mujeres músicas, como por ejemplo la representación de músicas en los banquetes. Ahora bien, ¿no cabe la posibilidad de que existieran mujeres contratadas para ejecutar ambos cometidos, tanto el musical como el placentero? Ciertamente, pudo haber casos de mujeres que sólo se dedicaran a la profesión de tocar su *aulós*, pero no podemos dudar de que las heteras aprendían también este oficio. Este recurso servía para aumentar el poder de seducción de las heteras, pues como es bien sabido por los textos, estas mujeres

sabían cantar, bailar, tocar la lira o la flauta de forma admirable. Otro detalle significativo es el collar que porta la hetera. Su forma no es la convencional dentro de la joyería griega, sino que muestra algunas características que había en la ornamentación del cercano Oriente. ¿Qué nos indica esto? Claramente el pintor con ello nos sugiere que la joven procede de la zona del Mediterráneo oriental o, tal vez, se acomoda a los estilos de dicha zona. En cualquier caso, su ornamento, así como su actitud, demuestran claramente que procede de otro lugar. Esto no es de extrañar, pues las extranjeras acaparaban mayoritariamente la prostitución en Grecia. De este modo, observamos en la imagen una mujer flautista, extranjera, desnuda y con una clara predisposición a dar y recibir placer, ¿qué más indicios son necesarios para demostrar que la flautista podía realizar a su vez estos otros servicios?

Una tras otra, estas imágenes nos han ofrecido una gran variedad de puntos de vista de lo más dispares, dejándonos sólo una cosa clara: su ambigüedad. No podemos asegurar que todas las mujeres aquí representadas sean heteras. No obstante, sí que nos atrevemos a sostener que todas estas imágenes esconden cierto contenido sexual, pues el encanto femenino está ilustrado en todas sus variantes: como esposa, esclava o compañera sexual. Con todo ello se pone de manifiesto que de muchas imágenes podemos sacar todas las interpretaciones posibles, pero

no podemos llegar a ninguna conclusión fehaciente. Unos creerán por sus convicciones una u otra posibilidad, pero ninguna resultará más cierta que su contraria. A falta de más testimonios que nos aclaren su naturaleza, no nos queda otra salida que dejar volar nuestra imaginación y seguir haciendo conjeturas desde todas las perspectivas.

Referencias bibliográficas

Cantarella, Eva (1991): *La calamidad ambigua: condición e imagen de la mujer en la Antigüedad griega y romana* (trad. cast.). Madrid: Ediciones Clásicas.

Duby, Georges & Perrot, Michelle, dirs. (1991): *Historia de las mujeres en Occidente*, Tomo I. Madrid: Taurus.

Fernández Martín, Lorena & Moreno Piña, Irene Milagros (2010): «Las heteras griegas». En C. Macías Villalobos y V.E. Rodríguez Martín (Eds.), *Por la senda de los clásicos*. Málaga: Grupo Editorial 33, p. 11-41.

Frontisi-Ducroux, Françoise (2004): «Images Grecques du féminin: tendances actuelles de l'interprétation», *Clio*, n. 19, p. 135-147.

Johns, Catherine (1982): *Sex or symbol: erotic images of Greece and Rome*. University of Texas Press.

Keuls, Eva C. (1988): *Il regno della fallocrazia: la política sessuale ad Atene*, Milán: Mondadori.

——— (1997): *Painter and Poet in ancient Greece: iconography and the literary arts*. Stuttgart, Leipzig: Teubner.

Lewis, Sian (2002): *The Athenian woman: an iconographic handbook*. Londres: Routledge.

LICHT, Hans (1977): *Vida sexual de la antigua Grecia*. Madrid: Felmar, Colección Abraxas, n. 5.

REEDER, Ellen D. (1995): *Pandora: women in classical Greece*. Princeton: Princeton University Press.

SETTIS, Salvatore (2002): *I Greci: Storia Cultura Arte Società*. Turín: Einaudi.

VANOYEKE, Violaine (1991): *La prostitución en Grecia y Roma*. Madrid: Edaf.

VEYNE, Paul (2003): *Los misterios del gineceo*. Madrid: Akal.

UNA TRADUCCIÓN DESCONOCIDA DE SAFO DE 1815

Ramiro González Delgado

Universidad de Extremadura

Safo de Lesbos,[1] pese a tener una obra escasa y fragmentaria, es una voz indiscutible en la lírica de la literatura mundial. Tras más de dos mil seiscientos años de antigüedad, su indudable calidad poética se percibe especialmente en la actualidad con la que todavía hoy se leen sus composiciones y en el justo equilibrio entre fondo y forma. Ya desde época helenística fue inmortalizada como «décima musa» y los filólogos de la Biblioteca de Alejandría, que recopilaron su obra en nueve libros, la canonizaron como una de los nueve poetas líricos griegos. Sin embargo de su obra sólo conservamos unos doscientos fragmentos, la mayoría en pésimas condiciones, aunque suficientes para percibir la originalidad, la humanidad y la sencillez de una mujer que, más que ninguna otra, adquirió en la antigüedad semejante importancia dedicándose a la poesía.

[1]Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación FFI2010-14963 «Historiografía de la literatura grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo (1778-1850)» y al grupo Complutense de Investigación 930136. Ha sido realizado gracias a una estancia de investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México subvencionada por el programa de Becas para jóvenes profesores e Investigadores del Banco Santander 2011.

Su biografía tiene mucho de leyenda,[2] pues se interpretaron y se convirtieron sus poemas en fuente para el conocimiento de su vida y Safo, desde época temprana, sufrió los ataques de la comedia ateniense que la convirtió en objeto de burla y desprestigio por su sexualidad.[3] Convertida en personaje literario, ha gozado de una larga tradición y su nombre fue incluso dado a cuantas mujeres se dedicaban al cultivo de la poesía. Su buen hacer poético queda reflejado en la importante pervivencia que los versos sáficos han dejado en las literaturas occidentales (traducciones, interpretaciones, versiones, revisiones, imitaciones...);[4] como primera escritora, son muchas las mu-

[2]Para la biografía de Safo y el momento histórico-social que le tocó vivir, véase Iriarte (1997: 17-69). Sobre el mito de Safo, González González (2005).

[3]De la imagen que la autora transmite en su obra, dice Iriarte (1997: 21): «Safo proyecta una imagen de sí misma como responsable de su propio entorno familiar que la aleja de la tópica concepción de la mujer griega relegada al papel de ser protegido en el gineceo del hogar marital».

[4]Reynolds (2001) ofrece una antología de textos sáficos y una bibliografía sobre estudios de recepción de Safo (p. 400-402). Véanse también Prins (1996) o Andreadis (2001) para su recepción en la literatura inglesa; DeJean (1989) en la francesa; en la española López López (1997), que estudia la presencia de Safo en Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Rosalía de Castro, Josefa Ugarte Barrientos, Eduarda Moreno Morales, Carmen Martín Gaite, Clara Janés y Alfonsina Storní; Barrero Pérez (2004) (2005) (2007) se centra

jeres que sienten por ella una especial predilección y encuentran en sus versos una buena fuente de inspiración, especialmente las homosexuales.[5]

Las primeras traducciones de Safo al castellano aparecen a finales del siglo XVIII, al menos como libro, ya que pudieron aparecen a lo largo de este siglo algunas versiones sueltas, en antologías, como ejercicios escolares o literarios, o en las difíciles de localizar páginas de prensa, como es el caso que aquí nos ocupa. Los hermanos José y Bernabé Canga Argüelles (*Obras de Sapho, Erinna, Alcman, Stesicoro, Alceo, Ibico, Simonides, Bachilides, Archiloco, Alpheo, Pratino, Menalipides, traducidas de el griego en verso castellano por D. Joseph y D. Bernabé*

---

en la presencia de Safo como personaje en la literatura española; González González (2005); Sanz Morales (2007) (2008: 65-84).

[5]Comenta S. Gubar (1996: 217): «... even as it situates itself on the margins, at the edge, of patriarchal culture, the lesbian tradition may serve as a paradigmatic solution to he problem creativity posed to nineteenth-century women artists. / Finally, then, the sapphistries of Vivien, H.D., Lowell, and Yourcenar demonstrate how feminist modernists found –if only fleetingly- what Woolf had thought lost in Lesbos; artistic predecessors, membership in a group where art is freely discussed and practiced, and freedom of action and experience. Living, all but one of them, ex patria, outside of their fathers' country, they represent their exile as a privileged marginalization that paradoxically exposes the homogeneity of heterosexual culture, the heterogeneity of homosexual coupling». Véanse también McIntosh Snyder (1997) o Andreadis (2001).

Canga Argüelles, Madrid: Imp. Sancha, 1797) y José Antonio Conde (*Poesías de Saffo, Meleagro y Museo traducidas del griego por D. Joseph Antonio Conde*, Madrid: Of. Benito Cano, 1797) publican sus traducciones en el mismo año.[6] Sin embargo ya antes los dos poemas principales de Safo habían sido vertidos y publicados en diferentes medios, como por ejemplo las traducciones de Ignacio de Luzán[7] y de Manuel Pérez Valderrábano, que traduce la segunda oda de Safo, versión que presentamos aquí, al realizar la versión castellana de *Lo Sublime* de Dionisio Longino (Madrid, 1770, p. 48).

La versión que presentamos ahora es de 1815, posterior a éstas (a las que no tiene en cuenta, como se puede ver en el apéndice 1 final) y anterior, por tanto, a la traducción decimonónica castellana de Safo más importante, divulgada e influyente, en términos de recepción literaria, durante el siglo XIX y principios del XX: la realizada por José del Castillo y Ayensa (*Anacreonte, Safo y Tirteo, traducidos del griego en prosa y verso*, Madrid: Impr. Real, 1832), que contiene cuatro odas en traducción literaria (en verso) y literal (en prosa). Con posterioridad a esta, Safo

[6]Véanse Rodríguez Alonso (1984-1985) y González González – González Delgado (2005: 183-188).

[7]Citamos a través de Menéndez Pelayo (1952: 367-368). Las versiones de Luzán de las dos odas fueron publicadas en López Sedano (1770: 169-171).

fue traducida por Antonio Bergnes de las Casas (en la revista *El Museo de las Familias*, 1838, p. 231-240), por Víctor Balaguer (en la introducción a su tragedia *Safo*, 1878), por un joven Marcelino Menéndez Pelayo (*Estudios poéticos*, Madrid: Impr. Central, 1878), y por Ángel Lasso de la Vega (*La musa helénica*, Madrid: Sucesores de Hernando, 1884).[8] A la vista de nuestra traducción, no parece que haya influido en ninguna de estas y las razones pueden apuntarse al medio de difusión (un diario) y a su localización (México). Sin embargo, sí que contribuyó a propagar entre los lectores del periódico el nombre de Safo y su poema más conocido.

Bajo el título «Traduccion | De la oda primera de Safo» se publica el martes 4 de abril de 1815 en El Diario de México (tomo V, nº 94, p. 4) el siguiente: poema[9]

Me parece que igual es a los dioses
y aun, si decirse puede, sobrepuja
aquel hombre que junto a ti sentado
te mira, y oye
Derramar en tu risa una dulzura 5

[8]Véanse González González (2003) y González González – González Delgado (2005). Menéndez Pelayo traduce las conocidas dos odas de Safo y Lasso de la Vega, quince poemas.

[9]Actualizamos la ortografía. En el original la preposición «a» aparece con tilde (vv. 1, 3, 7, 11), así como el monosílabo «vi» (v. 9). Por el contrario, «oídos» (v. 16) figura sin ella.

que todos los sentidos arrebata
a este cuitado enamorado tuyo
Lesbia querida.
Pues luego que te vi se quedó helada
la voz; y entorpecida desde entonces 10
sin acertar a proferir palabra
está la lengua.
Una llama sutil corre en mis venas
que me tiene embargado; y el sonido
de continuo retumba blandamente 15
en los oídos.
Doble noche mis ojos obscurece
y cuando el sol alumbra nada veo
todo tu vista lo ha causado, todo,
Lesbia, tu vista. 20

La traducción aparece en la segunda época de *El Diario de México* (del 20 de diciembre de 1812 hasta el 4 de enero de 1817, último número del periódico.[10] Podemos afirmar que estamos ante la primera traducción de un texto griego propiamente mexicana ya que las cuatro odas de Anacreonte que aparecen en la primera época de este dia-

[10]Esta nueva serie, a diferencia de la anterior, se realiza en la Imprenta de D. José María Benavente.

rio[11] son anteriores a septiembre de 1810, momento en que comienza la guerra de independencia, que culmina en 1821. Eso sí, la primera gran traducción mexicana será la Odisea de Homero, ó sean, Los trabajos de Ulises en metro castellano realizada en octavas reales por Mariano Esparza (Mégico: Impr. M. Arévalo en la oficina de Galván, 1837).[12]

Ya en el título de nuestra composición se aprecia un error, pues no se trata de la primera oda de Safo, más conocida como «Himno a Afrodita», sino de la segunda, es decir, del fragmento 31 de la edición de Voigt (E. Mª Voigt, *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam: Athenaeum-Polak and Van Gennep, 1971) o el 16 de L-P (E. Lobel y D. Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford: Clarendon Press, 1955).

Ignacio Osorio (1989: 120), que nos ha llevado al encuentro de esta versión, señala que aparecen traducidas las dos primeras odas de Safo en este periódico; aunque menciona dos fechas diferentes, en una de ellas, el 27 de marzo de 1815 (tomo V, nº 86, p. 3), tras consultar el diario en la

[11] Las odas aparecen publicadas entre 1805 y 1807 y no parecen estar hechas desde el texto original, sino a través de traducciones latinas y francesas.

[12] Véase Osorio (1989: 125). El traductor señala que suprimió frecuentemente los epítetos homéricos, omitió versos o pequeños pasajes e introdujo ligeras variantes, además de su deficiente versificación. Méndez Plancarte (1949: 25) la califica de «mediocre».

Biblioteca Nacional de México, no aparece ninguna oda de Safo. Sí se ha documentado una anónima «Oda a Venus» el 8 de julio de ese mismo año (Fr. 1 Voigt), que adapta la estrofa sáfica en combinaciones de versos heptasílabos y endecasílabos rimados.

Antes de comenzar a comentarla debemos señalar dos cosas importantes: la primera es que la situación de la enseñanza de las lenguas clásicas, y especialmente la del griego, en el siglo XVIII y comienzos del XIX en la Nueva España es lamentable o más bien, especialmente tras la expulsión de los jesuitas en 1767, pésima;[13] la segunda, el concepto diferente que de traducción había en la época, pues era más propenso a cometer ampliaciones y recreaciones en el texto original que la tendencia a la literalidad y escasas libertades de hoy día. Ambas características se perciben bien en nuestro poema, como veremos a lo largo de este estudio.

La traducción aparece firmada con las iniciales «Y.B.», sin que podamos precisar quién es su autor.[14] La oda hace su aparición sin más, y no se menciona la edición uti-

[13]Sobre el griego en el siglo XVIII, véanse Hernando (1975) y Gil (1976), que destaca el papel de Campomanes en el resurgir del griego a finales de este siglo. Sobre la situación en la Nueva España, Osorio (1989: 73-129).

[14]Ninguno de los autores identificados por Pérez Hernández (1996: 33-38) se corresponde con estas siglas. Somos conscientes de que pudo

lizada, ni se ofrece el texto griego, ni hay referencias a otras traducciones. Es éste, sin duda, el texto sáfico más conocido, objeto de traducciones e imitaciones desde la antigüedad hasta nuestros días, testimoniando así una admiración general por la poesía de aquella mujer que nació en Lesbos en el siglo VII a. C., la única escritora de la Antigüedad que, pese a su escasísima obra conservada, consiguió franquear la barrera del silencio y convertirse en clásica universal. Aquí, cuerpo y alma se confunden en la expresión concentrada de unos síntomas, a través de un lenguaje concreto y directo, que unos identifican con la pasión y el enamoramiento y otros con los celos.[15]

Respecto a la forma, la traducción aparece en cinco estrofas de cuatro versos formadas por tres versos endecasílabos y un pentasílabo sin rima, tratando de imitar así el metro original griego, tal y como habían hecho Luzán o los Canga-Argüelles y hará Castillo y Ayensa, aunque utilizando todos ellos una estrofa menos. La oda original está incompleta, aunque se conservan cuatro estrofas com-

jugar con las iniciales, alterando su orden u ofreciendo las iniciales de algún pseudónimo.

[15]Véanse los comentarios que de este poema han hecho Koniaris (1968), Privitera (1969), Devereux (1970), Marcovich (1972) –en respuesta al anterior–, McEvilley (1978), Tsagarakis (1979), Race (1983), Latacz (1985), Carson (1986: 12-17) o Furley (2000), entre otros.

pletas y el primer verso de la quinta. De ahí que el traductor haya querido completar esta última estrofa, recreando libremente el ὀππάτεσσι δ᾽ οὐδὲν ὄρημμ᾽ (v. 11), aunque comparando la versión con el original, no traduce ni el verso suelto ni la última estrofa, ofreciendo en realidad únicamente la traducción de las tres primeras estrofas. En éstas, tampoco traduce πλάσιον ἆδυ (v. 3) y los versos 2, 6, 7, 8 y parte del 14 son recreación del traductor.

Decimos que se trata de un traductor, en género masculino, porque su versión borra la voz femenina del poema, tal y como se aprecia en estas ampliaciones, precisamente en los versos séptimo («este cuitado enamorado tuyo») y décimo-cuarto «que me tiene embargado»), transformándola en masculina. Tal vez con este cambio quiso moralizar el poema, pues si bien la oda refiere un tema amoroso-sexual, éste ha de ser entre un hombre y una mujer. Lo que además llama la atención es que el poema da nombre a dicha mujer, Lesbia (como la versión literaria de Castillo y Ayensa, que puede leerse en el apéndice 2). Además de ser este un nombre ficticio que nos remonta a la patria de la autora, también nos trae a la mente la amada del célebre poeta latino Catulo. Sabemos que este elegíaco hizo una paráfrasis de esta oda de Safo (su poema LI) que el traductor parece tener en cuenta, como se aprecia en el se-

gundo verso. Reproducimos a continuación la oda original de la autora griega y la versión latina de Catulo:[16]

Φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν
ἔμμεν᾽ ὤνηρ, ὅττισ ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἆδυ φωνεί-
σας ὑπακούει
καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ᾽ ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν.
ὡς γὰρ ἔς σ᾽ ἴδω βρόχε᾽ ὥς με φώνη-
σόὐσδὲν ἔτ᾽ ἔκει,
ἀλλὰ καμ μὲν γλῶσσα ἔαγε, λέπτον
δ᾽ αὔτικα χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,
ὀππάτεσσι δ᾽ οὐδὲν ὄρημμ᾽, ἐπιβρό-
μεισι δ᾽ ἄκουαι,
ἐκαδε μ᾽ ἴδρως κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ᾽ ὀλίγω᾽ πιδεύης
φαίνομ᾽ ἔμ᾽ αὔται.
ἀλλὰ πὰν τόλματον, ἐπεὶ καὶ πένητα

Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit

[16]Sobre el poema de Safo y Catulo, véanse Wills (1967), Knox (1984), O'Higgins (1990) o Miller (1993).

dulce ridentem, misero quod omnis
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, adspexi, nihil est super mi
vocis in ore
lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suopte
tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte.
otium, Catulle, tibi molestum est:
otio exsultas nimiumque gestis.
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.

A la vista de estos dos poemas, ya sabemos de dónde el traductor tomó la recreación de su segundo verso y el nombre de la mujer. No sólo eso: omite también la última estrofa del poeta latino y en la poco acertada recreación que hace de los versos finales parece seguir a Catulo cuando habla de la doble noche («gemina teguntur | lumina nocte», vv. 11-12). Por ello, podemos afirmar que Y. B. no realizó su «traducción» desde el texto griego original; bien pudo tener a mano el texto de Catulo imitando a Safo o bien otra versión latina que bebe, en última instancia, del texto de Catulo.[17] Tampoco ha comprobado otras tra-

[17]Hubo quien prefirió, sin separar los juicios estéticos sobre los morales, la versión de Catulo frente al original de Safo, como Leopol-

ducciones solventes, como las castellanas realizadas hasta el momento, o las francesas[18] que tan imitadas fueron en la época.

Para finalizar, y ya a modo de conclusión y recapitulación, si analizamos esta traducción de Safo según los presupuestos teóricos de J. S. Holmes,[19] atendiendo a los diferentes niveles de análisis, podemos hacer las siguientes consideraciones:

Ámbito lingüístico: percibimos con respecto al original que la versión presenta considerables adiciones y supresiones que parecen responden a varios motivos: a la creatividad poética del traductor (especialmente en la estrofa final), a la consideración de que la versión de Catulo es moralmente mejor que la de Safo (o al menos así aparece en el texto fuente, probablemente una versión latina) y, también, por tratarse de poesía, a la imposición del metro.

---

do Augusto de Cueto, prologuista de Menéndez Pelayo, que señaló: «esta poesía de sensualidad desaforada parece menos impropia bajo la pluma de un amante que bajo la pluma de una mujer». Véase González González (2003: 299-301).

[18]Brunet (1998) recoge cien versiones francesas de esta oda de Safo, desde la de Louise Labé de 1555 hasta la de F. Vervliet de 1993.

[19]Holmes (1969) y (1988). Este método de evaluación de traducciones a lenguas modernas ha sido aplicado con variantes por Bermúdez Ramiro (1991) para versiones castellanas de Horacio, por Amado – Pereiro (1999) para tres traducciones del griego al gallego o por González Delgado (2005) para unas versiones anacreónticas.

Ámbito socio-cultural: la traducción no respeta el contenido cultural que transmite el texto ya que se cambia el género del sujeto poético. Aunque el nombre de Safo termina en –o, es de género femenino y en un medio de masas, como es el periódico, este nombre no muy conocido entre el vulgo podría haber hecho pensar a más de uno que el autor del poema es un hombre.

Ámbito literario-poético: el traductor trata de imitar el metro original a través de versos sin rima pero con el mismo número de sílabas que los sáficos; también se percibe claramente el influjo de la tradición literaria (la pervivencia de Safo en Catulo); respecto al nivel léxico, se emplea un vocabulario y un tipo de lenguaje culto y elegante, intentando adaptarse perfectamente al estilo y lenguaje original, aunque la traducción no refleja los rasgos dialectales del lesbio.

¿Por qué una traducción de Safo? Ciertamente la de Lesbos fue una autora apreciada por los autores del Romanticismo.[20] Además de aparecer esta traducción en plena guerra por la independencia mexicana, movimiento que bebe de ideas románticas, debemos señalar también la vida misteriosa y tormentosa, entre realidad y leyenda, que

[20]Señala Barrero Pérez (2004: 73): «el Romanticismo español se había apropiado para convertirla [a Safo], por un lado, en una heroína reivindicativa de determinados valores, y por otro, en víctima de una pasión amorosa no correspondida».

a Safo se le atribuía en aquella época, como su suicidio desde la roca Léucade. No obstante, la traducción sigue todavía una estética anclada en el neoclasicismo.

Apéndice 1

Traducciones del s. XVIII de Safo

A los celestes Dioses me parece
Igual aquel que junto a ti sentado
De cerca escucha cómo dulcemente
Hablas y cómo
Dulce te ríes: lo que a mí del todo
Dentro del pecho el corazón me abrasa,
Mas ¡ay!, que al verte en la garganta un ñudo
De habla me priva;
La lengua se entorpece; ya por todo
Mi cuerpo un fuego rápido discurre;
De los ojos no veo, los oídos
Dentro me zumban.
Toda yo tiemblo, de sudor helado
Toda me cubro; al amarillo rostro
Poco faltando para ser de veras
Muerta parezco.

Luzán

Dichoso el que por tí solo suspira,
Gozando el alahüeño
Acento de tu voz, y que risueño
El semblante le muestres sí te mira.
¿Los Dioses en el Cielo
Igualaran su dicha, y su consuelo?
Siento una sutil llama por mis venas,
Luego que á verte llego,
Y perdiendose en mi de amor el fuego,
Me trasportas, suspendes, y enagenas.
Todo en mi desfallece,
Y embargada la lengua se entorpece.
Una niebla confusa es la que priva
Mis ojos de los rayos,
Absorta siento en mi dulces desmayos:
Pálida, sin aliento, medio viva
Me ocupa un temblor fiero:
Yo me pasmo, yo tiemblo, yo me muero.
Pero si estoy perdida
Nada aventuraré por atrevida.

Pérez Valderrábano (1770)

Igual á un Dios se me parece en todo
aquel mortal, que junto á tí sentado
de cerca escucha como dulcemente
hablas, y como
dulce te ries: lo que á mí del todo
dentro del pecho el corazon me abrasa,
y un recio ñudo en la garganta asido
muda me dexa.
Se ata la lengua; y por las venas corre
rápido fuego que me enciende y quema,
pierdo la vista, y mis oidos luego
dentro me zumban.
Toda yo tiemblo; de sudor helado
toda me cubro y desfallezco. Entonces
pálido el rostro y sin aliento, casi
muerta parezco.

Canga Argüelles (1797)

Feliz y venturoso*[21]
qual un Dios me parece
quien un instante solo
cerca de sí te tiene
que tu dulce hablar oye,
que los encantos siente
de tu amorosa
risa la que mi pecho enciende:
mi corazon palpita,
y agitado se mueve,
y mi turbada lengua
se traba y enmudece;
al punto que mis ojos
ven tu beldad presente,
inmóvil y pasmada
quedo luego, y desciende
sutil fuego á mis venas,
mis ojos se obscurecen,
solo confuso estruendo
a mis oidos viene,*
y pálida y temblante,
y con aliento tenue*,
perdida ay mí! yo muero,
mi amor así lo quiere.

Conde (1797)

[21]Hemos mantenido el asterisco que aparece en la edición original. Conde quería indicar así que en ese verso había hecho alguna observación, pero es de lamentar que esas anotaciones no hayan visto la luz.

Apéndice 2

Traducciones literaria (verso) y literal (prosa) de Castillo y Ayensa (1832)

Lesbia, la dicha de los Dioses prueba
ese mancebo, frente á tí sentado,
ese que goza de tu hablar suave,
de una sonrisa.
Mírolo ¡triste!; el corazon entónces
rindese opreso; de repente falta
voz á mis fauces, mi trabada lengua
tórrnase muda.
Súbito siento que sutil discurre
dentro de mis venas ardorosa llama;
huye la vista de mis ojos, zumban
ya mis oidos. Toda me cubro de sudor helado,
mas amarilla que la yerba quedo,
tiemblo, y cercana de la muerte, exhalo
débil suspiro.

Me parece que es semejante á los dioses aquel hombre que se sienta frente á tí, y escucha de cerca tu dulce hablar y tu amable reir. Esto comprime mi

corazon en el pecho: porque lo mismo es mirarte que de repente me falta la voz, y la lengua se me rompe, y un fuego sutil discurre al punto por dentro de mi cuerpo, y nada veo con los ojos y me zumban los oidos. Y un sudor frio me cubre, y el temblor me conmueve toda, y me pongo mas amarilla que la yerba; y estando en poco que no muera, me hallo sin aliento. Pero arrostremos por todo, que infeliz...

Referencias bibliográficas

Amado R., Mª Teresa y Amelia Pereiro Pardo (1999): «Tres traducciones del griego al gallego». En *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, vol. II. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, p. 9-23.

Andreadis, Ariete (2001): *Sappho in Early Modern England. Female same-sex literary erotics 1550-1714*. Chicago: University of Chicago.

Barrero Pérez, Óscar (2004): «Imágenes de Safo en la Literatura Española (II). El Romanticismo», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n. 12, p. 61-75.

——— (2005): «Imágenes de Safo en la Literatura Española (I). El siglo XVIII», *Dieciocho*, vol. 28, n. 2, p. 101-118.

——— (2007): «Imágenes de Safo en la Literatura Española (III). La segunda mitad del siglo XIX», *Dicenda*, n. 25, p. 5-14.

Bermúdez Ramiro, Jesús (1991): «Las Odas de Horacio. Criterios científicos para evaluar su traducción», *Estudios Clásicos*, n. 100, p. 119-142.

Brunet, Philippe (1998): *L'égal des dieux. Cent versions d'un poème de Sappho*. París: Allia.

Carson, Anne (1986): *Eros the Bittersweet*. Princeton: University of Princeton.

DeJean, Joan (1989): *Fictions of Sappho 1546-1937*. Chicago: University of Chicago.

Devereux, George (1970): «The nature of Sappho's seizure in Fr. 31 LP as evidence of her inversion», *The Classical Quarterly*, vol. 20, n. 1, p. 17-31.

Furley, William D. (2000): «'Fearless, bloodless ... like the gods': Sappho 31 and the rhetoric of 'godlike'», *The Classical Quarterly*, vol. 50, n. 1, p. 7-15.

Gil Fernández, Luis (1976): *Campomanes, un helenista en el poder*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

González Delgado, Ramiro (2005): «Anacreonte en la prensa del siglo XIX», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 15, p. 175-195.

González González, Marta (2003): «Versiones decimonónicas en castellano de la Oda a Afrodita (Frg. 1 Voigt) y de la Oda a una mujer amada (Frg. 31 Voigt) de Safo», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 13, p. 273-312.

——— (2005) «El mito de Safo en el siglo XIX». En F. García Jurado (comp.), *La historia de la Literatura Grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*. Málaga: Analecta Malacitana, p. 297-316.

González González, Marta y Ramiro González Delgado (2005): «La lírica griega. Safo, Anacreonte, Tirteo y los bucólicos». En F. García Jurado (comp.),

La historia de la Literatura Grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario. Málaga: Analecta Malacitana, p. 181-204.

GUBAR, Susan (1996): «Sapphistries». En E. GREENE, *Rereading Sappho. Reception and transmission.* Berkley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, p. 199-217.

HERNANDO, Concepción (1975): *Helenismo e Ilustración (El griego en el siglo XVIII español).* Madrid: Fundación Universitaria Española.

HOLMES, James S. (1969): «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form», *Babel*, vol. 15, n. 4, p. 195-201.

——— (1988): «The Cross-Temporal Factor in Verse Translation». En James S. HOLMES *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Amsterdam: Rodopi, p. 35-44.

IRIARTE, Ana (1997): *Safo (siglos VII/VI a.C.).* Madrid: Ediciones del Orto.

KNOX, Peter E. (1984): «Sappho, fr. 31 LP and Catullus 51: A Suggestion», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 17.2, p. 97-102.

KONIARIS, George L. (1968): «On Sappho, Fr. 31 (L.-P.)», *Philologus*, vol. 112, p. 173-186.

LATACZ, Joachim (1985): «Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sappho's phainetai moi kenos-Lied», *Museum Helveticum*, vol. 42, p. 67-94.

LÓPEZ DE SEDANO, Juan Joseph (1770): *Parnaso Español. Colección de poesías de los más célebres poetas castellanos*, tomo V. Madrid: Sancha.

LÓPEZ LÓPEZ, Aurora (1997): «Safo como referente en las poetas hispanas de los siglos XIX y XX», *Florentia Iliberritana*, n. 8, p. 221-241.

MARCOVICH, Miroslav (1972): «Sappho Fr. 31: anxiety attack or love declaration?», *The Classical Quarterly*, vol. 22, p. 19-32. Responde a Devereux.

MCEVILLEY, Thomas (1978): «Sappho, Fragment 31: the face behind the mask», *Phoenix*, vol. 32, n. 1, p. 1-18.

MCINTOSH SNYDER, Jane (1997): *Lesbian desire in the lyrics of Sappho*. Nueva York: Columbia University.

MÉNDEZ PLANCARTE, Gabriel (1949): *Índice del humanismo mexicano. Conferencia sustentada en la sala de conferencias del palacio de bellas arte, el 10 de enero de 1944*. México: Ábside.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1952): *Biblioteca de Traductores Españoles*. Vol. II. *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*. Madrid: CSIC.

MILLER, Paul Allen (1993): «Sappho 31 and Catullus 51: the dialogism of lyric», *Arethusa*, vol. 26, n. 2, p. 183-199.

O'Higgins, Dolores (1990): «Sappho's splintered tongue: silence in Sappho 31 and Catullus 51», *American Journal of Philology*, vol. 111, n. 2, p. 156-167.

Osorio, Ignacio (1989): *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*. México: UNAM.

Pérez Hernández, Mª Carmen (1996): *La Arcadia en México. La primera asociación literaria del país*. México: Universidad Pedagógica Nacional.

Prins, Yopie (1996): «Sappho's Afterlife in Translatio». En E. Greene, *Re-reading Sappho. Reception and transmission*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, p. 36-67.

Privitera, G. Aurelio (1969): «Ambiguità antitesi analogia nel fr. 31 L.P. di Saffo», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n. 8, p. 37-80.

Race, William H. (1983): «'That man' in Sappho fr. 31 L-P.», *Classical Antiquity. Studies in Classical Lyric: A Homage to Elroy Bundy*, 2. 1, p. 92-101.

Reynolds, Margaret (2001): *The Sappho Companion*. Nueva York: Palgrave.

Rodríguez Alonso, Cristóbal (1984-1985): «Los hermanos Canga-Argüelles, helenistas asturianos del siglo XVIII», *Archivum*, n. 34-35, p. 227-250.

Sanz Morales, Manuel (2007): «Safo y la literatura española». En J. M. Macías, *Safo. Poesías*. Barcelona: DVD ediciones, p. 135-150.

——— (2008): «Safo, poemas y fragmentos». En P. Hualde Pascual y M. Sanz Morales, *La literatura griega y su tradición*. Madrid: Akal, p. 47-84.

Tsagarakis, Odysseus (1979): «Some neglected aspects of love in Sappho's fr. 31 LP», *Rheinisches Museum für Philologie*, vol. 122, n. 2, p. 97-118.

Wills, Garry (1967): «Sappho 31 and Catullus 51», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 8, n. 3, p. 167-197.

LA «AUTORIDAD» DE SAFO EN LAS ESCRITORAS GRIEGAS DE ÉPOCA POSTERIOR

Marta González González

Universidad de Málaga

Hace ya bastantes años, en un libro editado por Fina Birulés con el título de *Filosofía y género. Identidades femeninas*, me interesó un breve capítulo, «Sobre la autoridad femenina» (Muraro 1992), en el que se citaba a Hannah Arendt.[1] El asunto era en sí mismo muy sugerente y se presentaba con el atractivo de la paradoja: la cultura de izquierdas, se decía allí, con una larga tradición de crítica al autoritarismo, carecía de una noción positiva de la autoridad; sin embargo, en la práctica política de las mujeres se había redescubierto una cierta idea de autoridad hacia la que se expresaba una clara opinión favorable. Se trataba de una «autoridad femenina». De Hannah Arendt (que, por supuesto, hablaba de «autoridad» sin más, no de «autoridad femenina») se recogía la diferenciación entre autoridad y poder y la asociación de la autoridad a la confianza. Pero el matiz introducido por Arendt era importante. De la misma manera que la argumentada distinción que la filósofa había definido entre dos tipos de poder, el comunicativo y el instrumental, entendido este último como «fuerza», podía resultar muy últil a la hora de hablar del poder de las mujeres, esta separación de poder y autoridad también se mostraba de utilidad en la cuestión que

[1] Se citaba el capítulo de H. Arendt, «What is Authority?», en *Between Past and Future: Eight Exercices in Political Thought*, Nueva York, 1987 (1961[1]).

nos ocupa, la «autoridad» de Safo como figura excepcional de la literatura griega.

Nunca suena anacrónico fiarse de Hannah Arendt para discutir asuntos de filología clásica teniendo en cuenta lo enraizada que está su obra en los propios textos de la antigüedad. En este caso, cuando discute sobre la autoridad, señala que el propio Platón la intuía como una alternativa a la persuasión (πειθώ) y a la fuerza (βία).[2] Arendt afina más el argumento: como la autoridad «demanda» obediencia, suele caerse en el error de identificarla con algún tipo de violencia o fuerza, algo que la autoridad excluye absolutamente; por otra parte, la persuasión requiere de la argumentación y presupone la igualdad de las partes, por lo que también es incompatible con la autoridad, que siempre es jerárquica. Ésta es la definición propuesta por Arendt, entendida no en términos absolutos sino situada históricamente: el tipo de autoridad que ha dominado nuestra historia aunque ahora haya prácticamente desaparecido («authority has vanished from the modern world», leemos al comienzo del estudio de Arendt).

Con este concepto positivo de autoridad quisiera referirme a la ejercida por Safo y quizá, también, al final del recorrido, podamos estar de acuerdo en que esa autoridad

[2]Por lo demás, señala Arendt, ni la palabra ni el concepto son griegos en origen sino romanos (*auctoritas*), p. 104.

tiene un cierto carácter «femenino», aunque afirmaciones como ésta siempre encierren un peligro.

II. Los modos en los que las escasas escritoras griegas de las que conservamos algun texto se refieren a Safo, se identifican con ella o la integran, de diversas maneras, en su obra, ha sido objeto de muchos e interesantes estudios. Podríamos pensar, en la línea de lo antes dicho, que estas autoras –Nóside y Erina, muy especialmente– están reconociéndole a Safo «autoridad» y, lo que es tanto o más importante, están intentando alcanzar ellas mismas esa autoridad mediante una identificación con la admirada precursora.

Un camino para intentar averiguar si las cosas son así y si no es descabellado atribuirles esas intenciones a las mencionadas autoras, puede ser atender en primer lugar a la relación que establecen con Safo los varones de la misma época de las escritoras que hemos citado, sobre todo en la idea de descubrir si, en el caso de que constatemos esa concesión de autoridad a Safo, ésta es susceptible de ser analizada desde una perspectiva de género.

Empecemos, pues, con un repaso por los epigramatistas coetáneos de Nóside y veamos cuál era la imagen que de Safo se proyectaba en la literatura helenística.

III. Mientras la comedia griega, por no hablar de cierta influyente literatura latina (piénsese, sobre todo, en la famosa *Epístola XV* de Ovidio) convirtió a Safo en objeto de burlas sexuales y centró casi toda su atención en las historias que la emparejaban con diversos amantes masculinos (Alceo, Arquíloco, Hiponacte... Faón), la época helenística, pasando por alto cualquier consideración sobre la vida y amores de la autora vio, en cambio, la consagración del mito de la décima Musa. Comenzaremos recordando un epigrama de Antípatro de Tesalónica –autor relativamente tardío, entre los siglos I a.C. y I d.C.– muy conocido y citado por presentar algo parecido a un «canon» de autoras griegas en el que las nueve son parangonadas con las nueve inmortales Musas (*AP* 1.65):

> Τάσδε θεογλώσσους Ἑλικὼν ἔθρεψε γυναῖκας
> ὕμνοις, καὶ Μακεδὼν Πιερίας σκόπελος
> Πρήξιλλαν, Μοιρώ, Ἀνύτης στόμα, θῆλυν Ὅμηρον,
> Λεσβιάδων Σαπφὼ κόσμον ἐϋπλοκάμων,
> Ἤρινναν, Τελέσιλλαν ἀγακλέα καὶ σέ, Κόριννα,
> θοῦριν Ἀθηναίης ἀσπίδα μελψαμέναν,
> Νοσσίδα θηλύγλωσσον ἰδὲ γλυκυαχέα Μύρτιν,
> πάσας ἀενάων ἐργάτιδας σελίδων.
> ἐννέα μὲν Μούσας μέγας Οὐρανός, ἐννέα δ' αὐτὰς
> Γαία τέκεν, θνατοῖς ἄφθιτονεὐφροσύναν

A estas mujeres de voz divina con himnos las alimentó
el Helicón y la cumbre macedonia de Pieria,
Práxila, Mero, la boca de Ánite, Homero femenino,[3]
Safo, adorno de las lesbias de hermosos rizos,
Erina, la ilustre Telesila y también tú, Corina,
que cantaste el impetuoso escudo de Atenea,
Nóside de femenina voz y de dulce canto Mirtis,
artífices todas de inagotables líneas.
A nueve Musas el gran Urano, a estas nueve
engendró Gea, gozo imperecedero para los mortales.

Aquí están todas, aunque no de todas conservemos versos, y no hay duda de que ésta es una eficaz manera, aunque adopte una apariencia galante, de presentar la literatura femenina como algo excepcional y, sobre todo, al margen de la tradición literaria general. Merece la pena recordar aquí este epigrama porque suele encabezar los estudios, antologías y trabajos en general sobre las escritoras griegas,

[3]Con quién va, exactamente, θῆλυν Ὅμηρον, «Homero femenino», si con Ánite o con Safo, es objeto de discusión. En algunas traducciones acompaña a Safo (es el caso de la versión que aparece en A. Gosetti-Murrayjohn 2006, especialmente p. 39, donde se comenta este verso y la asociación Homero-Safo; también en G. Burzacchini 1997); en otras se mantiene la ambigüedad del poeta griego (así en G. Galán Vioque 2004) y hay autores que defienden que se trata de una aposición a Ánite (G. Giangrande 1999, en un ataque frontal al artículo de Burzacchini, cit.; esa es también la lectura de C. Garriga 1994).

aunque por nuestra parte hemos decidido, por una vez, atender sólo a lo que podríamos considerar sus «aspectos negativos»: otra vez un catálogo de mujeres –las escritoras forman un número finito y bastante pequeño– unidas por la sola razón de serlo –las mujeres siempre tendrán algo en común que acabará pesando más que sus diferencias–. Podríamos decir que, salvando las distancias y los anacronismos, Antípatro plantea ya la existencia de una «literatura femenina».[4]En ese catálogo están las mujeres, sus poemas y su pequeño mundo; más allá del catálogo estará la literatura con mayúsculas y el mundo real. No es objeto de estas páginas insistir en que las obras escritas por mujeres han sido con gran frecuencia tratadas como si ellas mismas fueran mujeres (Moi 1988: 46) y que el discurso en torno a ellas conforma todo un género, pero para ilustrar esto me limitaré a un único y significativo ejemplo sacado de un reciente manual universitario de literatura griega. Leamos la presentación de la obra de Alceo y Safo:

[4]Una precisión: existía un «canon de los poetas líricos», más adelante lo comentaremos, en el que estaba incluida Safo. Los alejandrinos clasificaron, catalogaron y comentaron la obra literaria de sus antecesores, hicieron listados y propusieron cánones, pero siempre en función de criterios literarios, por subjetivos que fueran. Crear un canon de escritoras es un puro juego al que no estamos intentando atribuirle oscuras intenciones sino ofrecerlo como posible prueba de algunos prejuicios que se han mantenido hasta hoy, el más importante, quizá, el de la existencia de una «literatura de mujeres».

> Alceo es contemporáneo de Safo. Hay quien habla primero del uno y quien lo hace primero de la otra. La conveniencia de hablar primero de Alceo es que este autor hace más ágil describir la situación cultural de Lesbos. Siguiendo esa secuencia, estaremos en condiciones de colocar mejor culturalmente la voz de Safo, que sólo nos habla de sí misma y de su mundo femenino, algo que apenas deja ver su contemporáneo y coterráneo Alceo, todo él sumido en las luchas políticas y en su mundo masculino: de él emerge un cuadro más claro de la situación política (Rossi 1994: 151-152)[5].

Aunque el autor *parece* enfrentar el femenino mundo de Safo al masculino de Alceo, en realidad hace lo que siempre se ha hecho: oponer lo femenino a lo universal, el mundo femenino de Safo al completo cuadro cultural y político de Lesbos que se desprende de la poesía de Alceo. Decíamos que insistir en este hecho tan estudiado no era ahora mismo nuestro objetivo, pero el poema de Antípatro puede ser un buen punto de partida para situar los poemas que a lo largo de la época alejandrina, en una literatura tan dada a la técnica alusiva y a la metaliteratura, tuvieron como objeto a Safo y su poesía y, más en concreto, a Safo no

[5]Una crítica a esta interpretación de la poesía de Safo como enfrentada a la de Alceo en términos tan tajantes puede verse en Iriarte 1997, epígrafe titulado «Ciudadano Alceo, divina Safo», y en Parker 2005.

como una de las nueve Musas mortales sino como décima entre las inmortales.

Empecemos por Dioscórides de Alejandría, epigramatista de finales del siglo III a.C. y autor de un epitafio ficticio para Safo que está recogido en *AP* 7.407:

> Ἥδιστον φιλέουσι νέοις προσανάκλιμ' ἐρώτων
> Σαπφώ, σὺν Μούσαις ἥ ῥά σε Πιερίη
> ἢ Ἑλικὼν εὔκισσος ἴσα πνείουσαν ἐκείναις
> κοσμεῖ τὴν Ἐρέσῳ Μοῦσαν ἐν Αἰολίδι,
> ἢ καὶ Ὑμὴν Ὑμέναιος ἔχων εὐφεγγεα πεύκην
> σὺν σοὶ νυμφιδίων ἵσταθ' ὑπὲρ θαλάμων.
> ἢ Κινύρεω νέον ἐρνος ὀδυρομένῃ Ἀφροδίτῃ
> σύνθρηνος μακάρων ἱερὸν ἄλσος ὁρῇς.
> πάντῃ, πότνια, χαῖρε θεοῖς ἴσα, σὰς γὰρ ἀοιδάς
> ἀθανάτας ἔχομεν νῦν ἔτι θυγατέρας.

> El más dulce lecho de los deseos para los jóvenes amantes,
> Safo, a ti con las Musas te celebra Pieria,
> o el Helicón de hermosa hiedra, pues el mismo aliento que ellas respiras,
> Musa del eolio Éreso;
> incluso Himen Himeneo con resplandeciente antorcha
> contigo se coloca al pie de los tálamos nupciales;
> tú, de la afligida Afrodita que llora al joven vástago de Cíniras,

como compañera de lamento, contemplas el sagrado
recinto de los felices.
Salud, soberana, igual en todo a los dioses, pues tus
cantos
los poseemos todavía ahora, hijos tuyos inmortales.

Es éste probablemente el primer el primer texto en el que Safo es equiparada a las Musas.[6] Queda claro que el autor conoce bien la obra sáfica y, en un muy reconocible estilo alejandrino, las alusiones se condensan: Safo como poeta del amor, como autora de himeneos, cantora de Adonis. Hay referencias directas a sus versos, como en ese σύνθρηνος, donde el poeta presenta a Safo como compañera de trenos de Afrodita, evidente alusión al verso de la propia Safo en el que ella invocaba a esa misma diosa como su compañera de combate σύμμαχος o, también, en esa expresión final, θεοῖς ἴσα, que recuerda el verso primero de la oda a Afrodita, ἴσος θέοισιν. De manera que, no hay duda, la poesía de Safo era conocida, valorada y admirada también por los autores varones. Pero, al tiempo, fijémonos en el alejamiento que supone la casi divinización de su figura. Si se menciona su lugar de nacimiento es sólo para situarla allí como «Musa del eolio Éreso» (cf. *infra* el epigrama de Nóside), su compañía son los dioses y su aliento el de las

[6]En Gosetti-Murrayjohn 2006, puede verse un comentario de éste y otros textos que también citaremos aquí.

Musas y el poeta se refiere a ella como πότνια, soberana, de modo que este poema, aunque transmitido en el libro VII de la *Palatina*, tiene casi más aire de himno que de epitafio.

Otros dos breves poemas, uno de ellos muy conocido por haberse atribuido falsamente a Platón, y otro del epigramatista Antípatro de Sidón, insisten en la idea de Dioscórides pero dejando ya de lado cualquier referencia, al menos directa, a los poemas de Safo: es la propia Safo el tema del epigrama y, en concreto, su condición, ya no de compañera de las Musas sino de «Décima Musa». El epigrama pseudoplatónico está recogido en *AP* 9.506:

> ἐννέα τὰς Μούσας φασίν τινες · ὡς ὀλιγώρως
> ἠνίδε καὶ Σαπφὼ Λεσβόθεν ἡ δεκάτη

> Nueve dicen algunos que son las Musas. Eso es muy poco:
> ahí tienes a Safo de Lesbos que es la décima.

En dos versos también Antípatro de Sidón (*AP* 9.66) insiste :

> Μναμοσύναν ἕλε θάμβρος ὅτ' ἔκλυε τᾶς μελίφωνου
> Σαπφοῦς μὴ δεκάταν Μοῦσαν ἔχουσιν βροτοί

> El asombro se apoderó de Mnemósine cuando oyó la voz de miel

de Safo, que ya los mortales tienen una décima Musa.

El poema de Antípatro se fecha en los inicios del siglo II a.C., con lo cual sería posterior a ese otro que circulaba bajo el nombre de Platón desde el siglo III a.C. En ambos se prescinde ya del elogio directo de la poesía sáfica: Safo es el argumento y su excepcional condición de décima Musa el tópico.

Otro epitafio, un poco más extenso, del mismo Antípatro de Sidón, vuelve a recrearse en una Safo tópica, mortal entre inmortales, criada por Cipris y Eros en persona, *AP* 7.14:

Σαπφώ τοι κεύθεις, χθὼν Αἰολί, τὰν μετὰ Μούσαις
ἀθάναταις θνατὰν Μοῦσαν ἀειδομέναν,
ἂν Κύπρις καὶ Ἔρως συνάμ' ἔτραφον, ἅς μέτα Πειθώ
ἔπλεκ' ἀείζωον Πιερίδων στέφανον,
Ἑλλάδι μὲν τέρψιν σοὶ δὲ κλέος. ὦ τριέλικτον
Μοῖραι δινεῦσαι νῆμα κατ' ἠλακάτας,
πῶς οὐκ ἐκλώσασθε πανάφθιτον ἦμαρ ἀοιδῷ
ἄφθιτα μησαμένᾳ δῶρ' Ἑλικωνιάδων;

A Safo guardas, tierra eolia, la que con las Musas inmortales como Musa mortal es celebrada,

a la que Cipris y Eros juntamente alimentaron, con
la que Persuasión
trenzaba la eterna corona de las Piérides,
encanto para la Hélade y para ti fama. ¡Oh Moiras
que girais en las ruecas el triple hilo!,
¿por qué no hilasteis un tiempo imperecedero para
la poeta
que procuró imperecederos dones de las Heliconíadas?

Es cierto que la mención de Cipris y de Eros puede ser, no lo pondremos en duda, un tributo al contenido de parte de la poesía sáfica, pero todo comienza ya a sonar en nuestros oídos como un tópico susceptible de infinitas variaciones.

Finalmente, en un poema anónimo recogido en *AP* 9.571, reaparece el mismo motivo en unas circunstancias que también merecen comentario:

ἔκλαγεν ἐκ Θηβῶν μέγα Πίνδαρος, ἔπνεε τερπνά
ἡδυμελιφυόγγου Μοῦσα Σιμωνίδεω,
λάμπει Στησίχορός τε καὶ Ἴβυκος, ἦν γλυκὺς
Ἀλκμάν,
λαρὰ δ' ἀπὸ στομάτων φθέγξατο Βακχυλίδης,
Πειθὼ Ἀνακρείοντι συνέσπετο, ποκιλία δ' αὐδᾶι
Ἀλκαῖος † κύκνω Λέσβιος Αἰολίδι
ἀνδρῶν δ' οὐκ ἐνάτη Σαπφὼ πέλεν, ἀλλ' ἐρατειναῖς
ἐν Μούσαις δεκάτη Μοῦσα Καταγράφεται

Fuerte resonaba Píndaro de Tebas, amable se dejaba
oír
la Musa de Simónides de voz dulce como miel,
brilla Estesícoro y también Íbico, y era dulce Alcmán,
cantos deliciosos sonaban de la boca de Baquílides,
Persuasión seguía a Anacreonte, y variados cantos
entonaba
el lesbio Alceo en eolio †
pero Safo no era la novena entre los hombres, sino
que entre las amables
Musas como décima Musa fue inscrita

En este epigrama el poeta presenta el canon de los líricos, pero de él se ha dicho, pensamos que con razón, que tiene como asunto principal, sino único, la reelaboración del tópico de Safo como décima Musa, al que se consagra el dístico final (Page 1981: 340-341). No se trata tanto de repetir el listado de los grandes nombres de la lírica como de abundar en ese lugar común, ya que, del resto de poetas, podríamos decir que se afirman poco más que breves banalidades intercambiables mientras que a Safo se le dedican esos dos últimos versos,[7] con una nueva galantería acompañando a la exclusión.

[7]Gosetti-Murrayjohn (2006: 42) señala este hecho de que los alejandrinos tendieron de manera deliberada a separar a Safo del resto de líricos, como una categoría aparte, pero no extrae de ello ninguna conclusión: «While there is a deference in the metaphor of an

Antes de abandonar este epígrafe, debemos mencionar el hecho obvio de que también hay epigramas dedicados a poetas varones.[8] Y no sólo epigramas, sino también leyendas en toda regla como la que hizo de Safo una Musa. Por tanto, no es el hecho de que Safo adquiriera relevancia legendaria lo que consideramos específico de su pseudobiografía sino los aspectos en los que esa tradición –que, además, hemos circunscrito a la edad helenística– incidió. La mitificación de la vida de los poetas es algo conocido y si consideramos aquí su importancia es precisamente porque estamos muy de acuerdo con la afirmación de que,

apotheosized inspirer of poetry, the Alexandrians tended to segregate her from the male poets of the same genre. And yet the insistence on including Sappho and the topos of Muse with which epigrammatists articulate their own agonistic claims to poetic competence complicate the gendered tension in the trope».

[8] Algunos ejemplos: Alcmán (*AP* 7.19, epitafio donde es celebrado como cantor de himeneos); Anacreonte (epigramas en los que se repite su dedicación a la poesía, el vino y eros: *AP* 7.23, 24, 25, 26, 27, 29, 30 y 31; 9. 599; 16.306 y 307); Arquíloco (*AP* 7.664, recuerdo de sus yambos y su fama); Calímaco (*AP* 11.275, sátira contra el autor de los *Aitia*); Epicarmo (*AP* 9.600, epigrama para una estatua del comediógrafo, recordado como «inventor de la comedia»); Hiponacte (*AP* 7.408 y 536; 13.3, sarcasmos sobre los terribles versos del yambógrafo); Homero (*AP* 9.24, el poeta eclipsó a todos los demás y brilla como las Musas; *AP* 7. 159, divino Homero; *AP* 7.2 y 6, epitafios para Homero cantando su obra); Sófocles (*AP* 7.21 y 22, epitafios elogiando su obra), etc.

si los hechos en sí que se contaban sobre ellos eran narraciones objetivamente falsas, a través de ellas «los griegos vehicularon una reflexión nada superficial sobre la función de la poesía en el marco de su cultura específica, y sobre la posición que correspondía al poeta ocupar en la sociedad» (Pòrtulas 1994)[9]. Los poemas que acabamos de considerar, en los que aparece Safo como figura admirable, pueden leerse, por supuesto, como alabanza a la autora, pero el exagerado pasmo que parece provocar también acentúa lo excepcional de su condición de mujer-poeta; un pasmo renacido en el caso de *otras décimas Musas* a las que la crítica masculina volvió a aislar de la tradición repitiendo este mismo tópico.

IV. Llega el momento de ver si, cuando se trata de escritoras, las alusiones a Safo son de un orden diferente. Aunque el número de poetas griegas es muy reducido, vamos a evitar la tentación de hablar de Erina, en primer lugar porque pertenece al siglo IV a.C. y nuestro estudio lo hemos ceñido a la época helenística y al género epigramático, pero, sobre todo, para que no se nos acuse de caer en el tópico de la «literatura femenina», ya que los

[9]El autor repasa las vidas de los poetas arcaicos según los testimonios que de ellos ha dejado la enciclopedia bizantina *Suda*; se trata, por tanto, de un corpus bastante diferente al que aquí estamos considerando, aunque muchos de los motivos coincidan.

fragmentarios versos que se conservan de Erina y en los que se lamenta por la separación de su amiga Baucis ofrecen similitudes temáticas, que ya han sido bien estudiadas, con algunos poemas de Safo (Rauk 1989), pero lo cierto es que no puede afirmarse que esos parecidos sean deliberados ni hay alusiones directas ni indirectas en la poesía de Erina a la obra de la lesbia.[10]

De modo que nos centraremos en Nóside de Locris, una epigramatista contemporánea de los autores que hemos mencionado en el epígrafe anterior y que sí hizo en su obra menciones explícitas de la poeta de Lesbos, *AP* 5. 170 y 7.718:

> Ἄδιον οὐδὲν ἔρωτος, ἃ δ' ὄλβια, δεύτερα πάντα
> ἐστίν · ἀπὸ στόματος σ' ἔπτυσα καὶ τὸ μέλι.
> Τοῦτο λέγει Νόσσις · τίνα δ' ἁ Κύπρις οὐκ ἐφίλασεν,
> οὐκ οἶδεν † κῆνα τ' †ἄνθεα ποῖα ῥόδα

> Nada más dulce que el amor. Todas las dichas en segundo lugar
> quedan. De mi boca escupí hasta la miel.

[10] *Cf.*, no obstante, las palabra de Pòrtulas (1984: 103-104): «Les similituds entre Safo i Erinna, sobretot, resulten fora de discussió (...) Erinna hi reprenia pel seu compte un procediment i un to molt típics de Safo, evocant amb tendresa una sèrie de records compartirts amb la destinataria del poema, absent», cita que leemos en una reseña muy crítica y bastante escéptica del libro de Anglada 1982.

Lo dice Nóside. Aquella a quien Cipris no ha amado
no sabe qué rosas son sus flores.

Ὦ ξεῖν', εἰ τύ γε πλεῖς ποτὶ καλλίχορον Μιτυλή-
ναν,
τὰν Σαπφοῦς χαρίτων ἄνθος ἐναυσόμενος
εἰπεῖν ὡς Μούσαισι φίλα τῆναι τε λόκρισσα
τίκτειν ἴσαισδ' ὅτι μοι τοὔνομα Νοσσίς ἴσθι

Extranjero, si navegas hacia Mitilene la de bellos
coros,
para recibir la flor de las gracias de Safo,
dile que yo era cara a las Musas y que en Locris
nací. Sabe que mi nombre es Nóside. Vete.[11]

Estos dos epigramas son los más conocidos de la autora y probablemente constituyeran el prólogo y epílogo, respectivamente, de su colección de poemas, hoy perdida.[12] El primero de ellos remite de manera clara al conocido priamel de Safo[13] en el que la lesbia declaraba que «lo más hermoso es aquello que uno ama». Del mismo modo que en aquel poema la belleza de Anactoria era puesta a la altura de las huestes de soldados y caballos cantados

[11]Un estudio sobre esta epigramatista puede verse en González 2006.

[12]Sobre la formación de «libros» en esta época por parte de los propios epigramatistas, debe consultarse Gutzwiller 1998.

[13]Frg. 16 Voigt.

en la épica guerrera, así también estos versos de Nóside sitúan la poesía erótica por encima de cualquier otro tipo de canto, y lo hacen aludiendo a la miel con la que los versos homéricos comparaban las palabras de Néstor: en Nóside esa miel representa la poesía épica a la que ella opone sus poemas de amor (Gigante 1981: 244ss.). También hay alusiones a Píndaro, que se refería en sus versos a las flores de Afrodita, flores que Nóside convierte en rosas sáficas, y si el beocio juega en su poesía con los términos μέλος / μέλι, Nóside «escupe» esa miel (Skinner 1989: 10). Los versos de este epigrama, como la mayoría de los de los grandes autores de la época, sólo pueden entenderse desentrañando cada pequeña alusión a la poesía anterior y, así, aunque Safo no sea mencionada de manera explícita, sí está aludida en las ῥόδα del último verso.

El segundo de los epigramas es un epitafio ficticio, uno de los tipos más cultivados dentro del género. Nóside despliega de nuevo un notable juego intertextual, en un poema similar pero también contrapuesto al modelo de epigrama funerario: frente al mensaje para los familiares, habitual en los epitafios de este tipo que incluían una «llamada al caminante», aquí tenemos un mensaje para Safo; en lugar del repaso de las virtudes de la persona allí enterrada, una alusión a su actividad poética; en vez del recuerdo de haber sido querida por los suyos, la noticia de haber sido cara a las Musas. De manera muy distinta al

epitafio que antes comentábamos, en el que se cantaba a la tierra eolia, guardiana de esta musa mortal, lo que ahora vemos es que la forma típica del epitafio ha sido utilizada como pretexto para unirse su autora a aquella otra a la que considera como su modelo literario.

Éste de Nóside es el ejemplo más claro que podríamos encontrar para ilustrar el tema propuesto, la «autoridad» de Safo. Si al principio de estas páginas me refería al concepto de «autoridad» tal como había sido definido por Hannah Arendt y recordaba también cómo a partir de ahí se había intentado trabajar en el concepto de «autoridad femenina», vuelvo ahora a esa línea de estudio para mencionar una observación que creo que define bien la actitud de Nóside hacia la obra de Safo:

> Frente al significado desvalorizador que la sociedad atribuye y ha atribuido al sexo femenino, muchas mujeres, a lo largo de la historia, y singularmente muchas escritoras, han extraído fuerza atribuyendo autoridad a otras mujeres, a sus textos, a sus experiencias, a pesar de que este gesto haya permanecido a menudo invisible o haya sido invisibilizado (Marçal 1988: 65).

No podemos encontrar, dentro de la literatura griega antigua, más muestras de esta concesión de «autoridad» a Safo por parte de las escritoras. En épocas posteriores,

cuando al lado del mito de la décima Musa fue adquiriendo cada vez más fuerza la leyenda de una Safo impúdica, debía de resultar muy improbable que ninguna se atreviera a invocarla como precursora. Así, quisiera recordar por un momento a una poeta romana poco conocida, a la que, a falta de una denominación mejor, suelen los manuales referirse como «la Sulpicia de Marcial» o «la otra Sulpicia», para diferenciarla de la elegíaca, y que hay que situar en época de Domiciano. La tradición indirecta conservó de ella sólo dos trímetros yámbicos en un escolio a Juvenal, muy poca cosa, pero los autores antiguos la conocían bien y decían que había tratado demasiado abiertamente del amor en sus versos. El caso es que en esos dos versos conservados Sulpicia hablaba de un «cobertor», pero, por suerte, también de un marido, con lo cual su fama se mantuvo a salvo durante un tiempo y Marcial pudo alabarla en los siguientes términos:

> Que lean a Sulpicia todas las amantes
> que deseen complacer sólo a su hombre;
> que lean a Sulpicia todos los maridos
> que deseen contentar sólo a su esposa.
> No sostiene ella el desvarío de la mujer de la Cólquide,
> ni refiere los manjares del despiadado Tiestes,
> ni cree que hayan existido Escila ni Biblis,
> sino que expone amores puros y limpios,

retozos, caricias y coqueteos.
[...]
Con tal condiscípula o con tal maestra
hubieras sido, Safo, más sabia y pudorosa:
pero, de haberla visto a tu lado y al mismo tiempo,
el insensible Faón hubiera amado a Sulpicia.
Nada de eso: pues ella ni como esposa del Tonante
ni como amante de Baco ni de Apolo
hubiera sobrevivido si le hubiera sido arrebatado
Caleno.[14]

Es cierto que en la literatura romana los poetas varones utilizan como cumplido la comparación con Safo para alabar el talento literario de sus *puellae*, pero tal alusión tenía también la consecuencia de dejar en entredicho la reputación de cualquiera que fuera parangonada con la lesbia. Marcial no elude la comparación, pero se asegura de dejar a Sulpicia en buen lugar: la romana superaba a Safo en sabiduría, belleza y castidad. Además de recurrir al tópico y aprovechar la ocasión para atacar a Safo, al introducir los términos *doctior* y *pudica*, Marcial permite implícitamente la comparación con la Lesbia de Catulo y la Cintia de Propercio, aquellas *doctae puellae* que perpetuaron en la literatura romana el tópico que siglos más

[14]Fernández Valverde y Ramírez de Verger 1997. Énfasis mío.

tarde cristalizaría en la expresión *nullam eloquentem esse castam.*[15]

Mucho tiempo después, y tímidamente, Safo reaparecería como autoridad en escritoras como Cristina de Pizán, mientras que sorprenderá su ausencia en figuras como Sor Juana Inés, otra «Décima Musa» –que no undécima, prueba de que la lista no puede aumentar– que no menciona a la de Lesbos en su famoso catálogo de mujeres ilustres recogido en la *Respuesta a sor Filotea*, quizá, precisamente, por el peso del tópico.[16] En esa tradición de vincularse a mujeres ilustres –condediéndoles *autoridad*– para defender el propio derecho a escribir, de la que es un precedente claro *La ciudad de las damas*, se inscribe la obra de Sor Juana, a pesar de su sorprendente silencio acerca de Safo y su también sorprendente mención de Corina, poco más que un nombre incluso para los especialistas en literatura griega. Sólo una comprensible autocensura puede explicar la no aparición de la lesbia en un catálogo que mencionaba a Pola Argentaria, Aspasia, Hipatia, ...

La modernidad ha vuelto, esta vez sin censuras ni complejos, a erigir a Safo en autoridad y modelo, pero no sólo poético sino –y esto es más problemático– de movimientos de liberación tanto feministas como gays. La primera

[15] Sobre esta Sulpicia, *vid.* González 2005.

[16] *Vid.* González 1999 y 2000.

tarea, necesaria y llevada a cabo de manera bastante eficaz, fue la de liberar la poesía de Safo de la mayoría de sus intérpretes e interpretaciones. En realidad, pocos textos parecían tan necesitados de una reconsideración a fondo en la línea de lo que preconizaba Susan Sontag en su celebrado ensayo *Contra la interpretación*:

> La interpretación presupone una discrepancia entre el significado evidente del texto y las exigencias de (posteriores) lectores. Pretende resolver esa discrepancia. Por alguna razón, un texto ha llegado a ser inaceptable; sin embargo, no puede ser desechado. La interpretación es entonces una estrategia radical para conservar un texto antiguo, demasiado precioso para repudiarlo, mediante su refundición. El intérprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo altera. Pero no puede admitir que es eso lo que hace. Pretende no hacer otra cosa que tornarlo inteligible, descubriéndonos su verdadero significado. Por más que alteren el texto, los intérpretes (ejemplo notable son las interpretaciones 'espirituales' rabínicas y cristianas del indiscutiblemente erótico *Cantar de los cantares*) siempre sostendrán estar revelando un sentido presente en él (Sontag 1996: 29).

Al artículo pionero de Mary Lefkowitz (1973) le siguieron muchos otros que, casi verso a verso, iban desmontando interpretaciones y versiones que habían llegado a oscurecer

completamente la poesía de Safo; pero quizá ahora se haya ido demasiado lejos hasta caer en el mismo error y se haya desvirtuado la obra sáfica con interpretaciones nuevas pero tan fuera de lugar como las viejas, un hecho ante el que la crítica tradicional está reaccionando con una premura y diligencia que contrastan, eso sí, con la pasividad con la que esa misma crítica *ortodoxa* aceptaba y acepta las más rancias y recalcitrantes lecturas de esta sufrida poesía.[17]

[17]Gentili & Catenacci 2007. Los autores reconocen que todas las lecturas están afectadas por las circunstancias históricas del momento pero creen que hay unos límites que no deben excederse, que hay lecturas inaceptables y que ciertas interpretaciones de moda sobre todo en la crítica americana van más allá de lo tolerable. Pero lo cierto es que este celo por preservar los textos de Safo de lecturas como las de Eva Stehele o John Winkler, por mencionar dos nombres bien conocidos, no se observa, pensamos, cuando se trata de prejuicios tan asentados y poco fundamentados como el de una Sappho *Schoolmistress*, que Gentili sigue defendiendo (basándose, precisamente, en «fuentes» antiguas a las que no somete a la misma crítica que las hipótesis de los modernos, o en los propios poemas de la autora, realizando una crítica biográfica muy poco aceptable –vg., el último poema completado gracias a un reciente descubrimiento papiráceo, acerca de la vejez, *prueba* que Safo era una mujer mayor que se dirigía no a sus compañeras, como Alceo a los suyos, sino a jovencitas que después se iban de su lado para contraer matrimonio: «Secondo Parker e Stehle non vi è nulla che provi che destinatarie del canto di Saffo, tranne per gli epitalami, siano ragazze e non donne adulte, sue coetanee. Ma la recente ricostruzione del 'carme della vecchiaia' assicura che l'ode si rivolgeva direttamente alle ragazze col vocativo iniziale παῖδες e che la

Referencias bibliográficas

Anglada, M. Àngels (1982): *Les germanes de Safo: antologia de poetes hel.lenistiques*. Barcelona: Edhasa.

Burzacchini, Gabriele (1997): «Sul 'canone' delle poetesse (Antip. Thess. *AP* 9.26= 19 G-P)», *Eikasmos*, vol. 8, p. 125-134.

Fernández Valverde, Juan & Ramírez de Verger, Antonio (1997): *Marcial. Epigramas*, intr. trad. y notas. Madrid: Gredos.

Galán Vioque, Guillermo (2004): *Antología Palatina II. La corona de Filipo*, intr. trad. y notas. Madrid: Gredos.

Garriga, Carles (1994): «Safo i les altres Muses». En A. Carabí y M. Segarra (Eds.), *Mujeres y literatura*. Barcelona: PPU, p. 11-17.

Gentili, Bruno & Catenacci, Carmine (2007): «Saffo 'politicamente correcta'», *Quaderni urbinati de cultura classica*, vol. 86, p. 79-87.

Giangrande, Giuseppe (1999): «Deux notes de critique textuelle», *Antiquité Classique*, vol. 68, p. 239-242.

poetessa trattava il tema personale della vecchiaia, che contrapponeva al ricordo della sua gioventù e all'attuale giovinezza dell'uditorio delle fanciulle», p. 82).

GIGANTE, Marcello (1981): «Il manifesto poetico di Nosside». En V. USSANI *et alii* (Eds.), *Letterature comparate: problemi e metodo*, I. Bolonia: Pàtron Editore, p. 243-245.

GONZÁLEZ, Marta (1999): «Sor Juana Inés de la Cruz: la educación de las mujeres y la angustia de las influencias». En J. V. BAÑULS, J. SÁNCHEZ y J. SANMARTÍN (Eds.), *Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica*. Universitat Autònoma de Barcelona - Universitat de València, p. 201-207.

——— (2000): «¿Cuántas décimas musas? Sor Juana Inés de la Cruz y los catálogos de mujeres ilustres». En *Homenaje a D. José M. Martínez Cachero*, vol. II. Oviedo: Universidad, p. 811-823.

——— (2005): «Sulpicia de Marcial, *sed castos docet et probos amores*». En J. F. MARTOS MONTIEL & C. MACÍAS VILLALOBOS (Eds.), *Studia Varia in memoriam Salvador Claros*. Málaga: Universidad, p. 101-108.

——— (2006): *Nóside de Locris y su obra*. Madrid: Ediciones Clásicas.

GOSETTI-MURRAYJOHN, Angela (2006): «Sappho as the Tenth Muse in Hellenistic Epigram», *Arethusa*, vol. 39, n. 1, p. 21-45.

GUTZWILLER, Kathryn J. (1998): *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley: University of California Press.

IRIARTE, Ana (1997): *Safo*. Madrid: Ediciones Clásicas.

LEFKOWITZ, Mary (1973): «Critical Stereotypes and the Poetry of Sappho», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 14, n. 2, p. 113-123.

MARÇAL, Maria Merçè (1988): «Fragmentos del discurso sobre la autoridad femenina», *Archipiélago*, vol. 30, p. 56-67.

MOI, Toril (1988): *Teoría literaria feminista*, traducción al castellano. Madrid: Cátedra.

MURARO, Luisa (1992): «Sobre la autoridad femenina». En F. BIRULÉS (Ed.), *Filosofía y género. Identidades femeninas*. Pamplona: Pamiela, p. 53-63.

PAGE, Denys L. (1981): *Further Greek Epigrams*. Oxford: OUP.

PARKER, Holt N. (2005): «Sappho's Public World». En E. GREENE (Ed.), *Women Poets in Ancient Greece and Rome*. Norman: University of Oklahoma Press, p. 3-24.

PÒRTULAS, Jaume (1984): «Safo com a miratge: L'*Antologia Palatina* des d'uns ulls de dona», *Reduccions*, vol. 25, p. 99-106.

——— (1994): «Vida y muerte del poeta», *Revista de Occidente*, vol. 158-159, p. 59-70.

Rauk, John (1989): «Erinna's *Distaff* and Sappho Fr. 94», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 30, n. 1, p. 101-116.

Rossi, Luigi Enrico (1994): *Letteratura Greca.* Florencia: Le Monnier.

Skinner, Marilyn B. (1989): «Sapphic Nossis», *Arethusa*, vol. 22, n. 1, p. 5-18.

Sontag, Susan (1996): *Contra la interpretación*, trad. cast. Madrid: Alfaguara.

CLEOBULINA, TEANO, HIPARQUIA Y SOSÍPATRA, SEGÚN LA «HISTORIA MULIERUM PHILOSOPHARUM» DE GILLES MÉNAGE

Luisa Lesage Gárriga

María José Ormazabal Seviné

Universidad de Málaga

Relacionadas con algunos de los filósofos más ilustres del mundo antiguo, las vidas y anécdotas de Cleobulina, Teano, Hiparquia y Sosípatra (ss. VI a.C-IV d.C.) fueron recogidas por numerosos autores de la época. Entre ellos se encuentran Plutarco, Clemente de Alejandría, Diógenes Laercio, Eunapio de Sardes y Antípatro. Algo posterior es la enciclopedia bizantina *Suidas*, que data del s. X y que también hace referencia a algunas de estas mujeres. Siete siglos más tarde se publica *Historia mulierum philosopharum* (1690)[1] de Gilles Ménage, obra que hemos tomado como punto de partida para nuestro estudio comparativo, puesto que reúne testimonios de los autores ya citados. Se trata de una compilación biográfica, en lengua latina, de sesenta y cinco filósofas, fruto de los hallazgos del autor en fuentes y léxicos, como él mismo afirma en el prefacio. En tanto que compilador, Ménage es un antecedente de los modernos estudios de ginecocrítica,[2] ya

[1] Utilizaremos la reciente edición preparada por Otero Vidal y Rius Gatell 2009.

[2] La ginecocrítica, en tanto que centrada en la faceta creadora de la literata, se propone recuperar las obras de escritoras olvidadas y reconfigurar el canon. Ésta ha corroborado la existencia de una importante tradición literaria de mujeres frente a la tradicional óptica antropocéntrica, óptica en la que despuntan aislados eslabones femeninos. A este respecto, destaca el ensayo de Showalter 1979, que se ha convertido en el *locus classicus* para la definición del concepto.

que su obra constituye una pieza más del engranaje en la historia de catálogos de mujeres.

Nuestro propósito es investigar cómo se trata a las mujeres ilustres según la época y el contexto en que se las evoca. Para ello, revisaremos y compararemos la vida de estas cuatro filósofas a través del catálogo del latinista Ménage y de las principales fuentes antiguas y medievales que éste cita en su estudio. Además, incidiremos en el uso que hace Ménage de las fuentes, teniendo en cuenta los aspectos que pasa por alto.

Reconocido latinista y gramático francés, Gilles Ménage (1613-1692) estudió humanidades, filosofía y derecho (ocupación a la que se dedicó por un tiempo antes de ejercer la carrera eclesiástica, sin llegar a ordenarse). Apasionado por las letras desde joven, aprendió griego, latín e italiano. Tales intereses se vieron reflejados en su producción literaria: elaboró un *Dictionnaire étymologique ou Origines de la langue françoise* (París, 1650 y 1694); y fueron esenciales sus trabajos en el campo de la filología, entre los que despuntan *Le origini della lingua italiana* (París, 1669) y *Observations sur la langue françoise* (París, 1672).

Se codeó con los entornos cultos de la época, sin importarle que fueran frecuentados o estuvieran dirigidos por mujeres, como era habitual en los salones literarios del

momento.[3] Él mismo llegó a fundar su propio salón en las dependencias de Notre-Dame, donde residía. Su vida, además, aparece constantemente ligada a mujeres notables y cultas; su amistad con Mme. de Scudéry, Mme. de Sévigné, y Mme. de La Fayette es prueba de ello. No se ha determinado con exactitud qué tipo de relación los unía, pero es cierto que, en la correspondencia que mantenían, es una constante la mutua admiración por los conocimientos y cultura que poseían; de hecho, parece que Ménage pudo ser preceptor de algunas de ellas. Es esta incesante interacción con el mundo de las mujeres la que explica una obra de mujeres ilustres, hecha para mujeres ilustres. En una época en la que estaba a la orden del día el debate de la *querelle des femmes*[4], algunos literatos se unieron a la causa, entre ellos nuestro latinista. Autores de prestigio, y, lo que es más llamativo, también autoras, buscaron ejemplos de mujeres sobresalientes de la Antigüedad para defenderse de los prejuicios de humanistas que tachaban de inmorales e impúdicas a las literatas, así como para le-

[3]Véanse como ejemplos los creados y regidos por la marquesa de Rambouillet, Catherine de Vivonne; Mademoiselle de Scudéry, amiga íntima de Ménage; o por la marquesa de Sablé, Madeleine de Souvré.

[4]Una serie de publicaciones y argumentaciones en defensa de las mujeres como respuesta y crítica a la novela *Le roman de la rose*, escrita por Guillermo de Lorris en 1225 y recargada con toda clase de injurias contra la mujer por Jean de Meun hacia el 1275.

gitimar el hecho de que en su época también las hubiera. Se entiende, pues, que dedicara su obra a la editora y traductora de clásicos Anne Le Fèvre Dacier.

Ménage ha sufrido numerosas críticas por su forma de componer el libro, que no puede considerarse una Historia en términos actuales. Incluye abundantes referencias de segunda o, incluso, de tercera mano. Además, el autor muestra especial interés por detalles insustanciales, dejando a un lado puntos capitales como el tratamiento del pensamiento de las mujeres o sus logros. Pero, como dice García Gual (2007: 8) al estudiar a Diógenes Laercio, la fuente inspiradora de Ménage, su obra no puede ser valorada con «prejuicios modernos acerca de cómo debería escribirse una buena historia filosófica», pues *Historia mulierum philosopharum* debe entenderse como diccionario más que como Historia. El autor pretendía rememorar a las grandes filósofas de la Antigüedad como ejemplo de excelencia; es este enfoque el que nos parece interesante resaltar de su obra y lo iremos desarrollando a lo largo de nuestro artículo.

I. La primera mujer ilustre que hemos escogido del catálogo de Ménage es Cleobulina, que el autor incluye en la sección de «filósofas de escuela incierta» (2009: 47-48). De acuerdo con la estructura habitual con la que trata a todas sus mujeres, Ménage la sitúa cronológicamente (alrede-

dor del 570 a.C.) y procede a contextualizarla aportando datos y anécdotas sobre su vida y las correspondientes fuentes donde éstos aparecen.

Nos cuenta, en primer lugar, que es hija de Cleobulo, uno de los siete sabios de Grecia; de ahí su nombre. *Suidas* confirma este dato en sus entradas para Κλεόβουλος y Κλεοβουλίνη. También Laercio da fe de ello en su obra *Vidas de filósofos ilustres*[5] cuando habla de Cleobulo; y añade, además, información sobre la ocupación de la hija de dicho filósofo: «Tuvo una hija llamada Cleobulina, autora de enigmas en hexámetros» (*Vit.* I 89). Coinciden con esta información Ménage, que no aporta fuentes al respecto, y la enciclopedia *Suidas* (s. v. Κλεόβουλος).

En cuanto a la información que ofrece Laercio sobre Cleobulo en sus *Vidas*, es interesante señalar un pensamiento que atribuye a éste, y que podría explicar por qué educó a su hija en la lectura y la filosofía, sin ceñirse a la educación griega habitual:

> Decía [Cleobulo] que hay que casar a las hijas, vírgenes en edad, pero mujeres en madurez, señalando así que es necesario educar también a las jóvenes (*Vit.* I 91).

[5]Traducción al español con modificaciones puntuales de la versión italiana de Gigante 1975.

Volviendo a la cuestión del nombre de la filósofa, Plutarco (ss. I-II d.C.), en su *Banquete de los siete sabios*,[6] comenta que su padre la llamaba Eumetis. Tras la presentación que Plutarco hace de ella en boca de Nilóxeno y Tales, sigue una serie de cumplidos por parte de estos personajes, que alaban las siguientes cualidades de la joven:

> Al preguntarle yo quién era aquella niña, me respondió: «¿No conoces a la sabia y famosa Eumetis? En realidad, ése es el nombre que le dio su padre pero la mayoría de la gente la llama Cleobulina por su padre». Y Nilóxeno dijo: «Sin duda, tú alabas de la muchacha su sagacidad para los enigmas y su sabiduría [...]». «No, [...] también posee una admirable sensatez, una inteligencia política y una forma de pensar filantrópica [...]». «Ciertamente –dijo Nilóxeno–, uno lo nota cuando ve su sencillez y su franqueza [...]» (*Banq.* 148C).

En estos cumplidos queda reflejado el concepto que se tenía de Cleobulina en la Antigüedad (por lo menos entre los sabios de la época): no por ser mujer y filósofa pasaba a ser despreciada o rebajada, sino que se la tenía en consideración por sus virtudes.

En lo que concierne a la dedicación literaria y filosófica de Cleobulina, la única observación que hace Ménage es

[6] Plutarco, *El banquete de los siete sabios*. Traducción de Morales Otal, García López 1986.

mencionar un enigma sobre la aplicación de la ventosa que, según cuenta, se atribuye a esta filósofa. Plutarco recoge este enigma en el tratado ya citado y afirma que la filósofa es autora del mismo. Lo más interesante en el pasaje de Plutarco no es tanto el atribuir la autoría a nuestra filósofa, sino el modo en que uno de los comensales desprecia la labor de ésta, considerándola tolerable si se lleva a cabo entre mujeres, pero indigna si es un hombre el que trata de resolver sus enigmas. Y no sólo destaca el comentario de éste (el médico Cleodoro), sino también la reacción (o mejor, la falta de ella) por parte de Cleobulina:

> ¿En qué se diferencian estas cosas –dijo Cleodoro– de los enigmas de Eumetis? Quizás no es vergonzoso que ésta, mientras juega y trenza, como otras muchachas, cinturones y redecillas, proponga esos enigmas [a las mujeres], pero es ridículo que hombres sensatos los tomen en serio». Eumetis, que seguramente le hubiera contestado algo gustosamente, según parecía, se contuvo por vergüenza, y sus mejillas se colorearon de rubor. Pero Esopo, como queriéndola defender, dijo: «¿No es acaso más ridículo no saber resolverlas? Examinad, por ejemplo, el enigma que nos propuso antes de la cena: 'He visto a un hombre echando bronce con fuego sobre un hombre' [...]» (*Banq.* 154A-B).

Resulta llamativo el hecho de que Plutarco considere a un personaje femenino digno de acudir a una reunión de

hombres sabios, y que, a través de los elogios que éstos le dedican, la sitúe a su mismo nivel. No obstante, no irá tan lejos como para dejarla participar. Aparece como una silenciosa asistente al banquete; no sólo no se presenta ni se despide (abandona la reunión junto con Melisa, esposa del anfitrión Periandro, en 155D), sino que incluso cuando ha sido denigrada por uno de los comensales permanece en su lugar secundario de mujer sin voz ni voto.

En último lugar, Ménage comenta que Cleobulina acostumbraba a limpiar los pies de los huéspedes de su padre, tirano de Lindos. Afirma asimismo que tal actividad era común, y propia de mujeres, apoyándose en los testimonios de Homero, la Biblia y Plutarco. Clemente de Alejandría (ss. II-III d.C.) confirma este dato: «La hija del sabio Cleobulo, monarca de Lindo, tampoco se avergonzaba de lavar los pies de los huéspedes paternos.» (*Strom.* IV 19, 123.1).[7]

Tanto este detalle como, en general, la información que aporta Gilles Ménage suponen sucintos pormenores en la vida de la filósofa; no se centra en aspectos relevantes de su biografía, y menos en su obra. Al acudir a las fuentes antiguas nos damos cuenta de que realmente no hay más datos que aportar de los que el latinista incluye. No goza de una entrada propia en las *Vidas* de Laercio y debe contentarse con una mención en la de su padre. Es-

[7]Traducción de Merino 2003.

to nos devuelve al *tópos* de la mujer, una mujer ilustre y sabia, sí, pero siempre al amparo de una figura masculina. Plutarco la tiene más en cuenta, y haciendo que, en ese delicado momento mencionado antes, Esopo acuda en ayuda de la joven, parece querer resarcirla del silencio que se ve obligada a guardar. Una ayuda que, por otra parte, no deja de darnos la razón: necesita de un hombre para defenderse. No por ello es menor el valor de la intervención de Esopo. Cuando leemos el pasaje mencionado queda claro que Plutarco deja a Cleobulina en el lugar que le corresponde como mujer recatada y virtuosa, pero aboga por ella al hacer que otro personaje la defienda, poniendo a Cleodoro en su lugar.

Más adelante, en el mismo tratado ya comentado, Plutarco la vuelve a mencionar; esta vez en boca de su propio padre, que hace alusión a una fábula de la que ella sería autora. Esta cita, curiosamente, no encuentra equivalencia en el libro de Ménage:

> Pero a los sabios –dijo Cleobulo– la ley les proporciona ya la medida, en cambio a los insensatos les contaré una historia que mi hija contaba a su hermano. Decía que la luna pedía a su madre que le tejiese una túnica a su medida. Pero ella le dijo: «¿Cómo te la voy a tejer a tu medida? Ahora te estoy viendo llena, pero en otro momento en cuarto

> creciente y más tarde en cuarto menguante [...]» (*Banq.* 157A).

Pese a que todas las fuentes que hemos revisado, tanto antiguas como medievales, tratan a Cleobulina como personaje histórico, también se ha apuntado la posibilidad de que la hija de Cleobulo no fuese un personaje real. A partir de la referencia que nos da Ménage sobre la pieza de Cratino llamada *Cleobulinas* (en plural), referencia confirmada por autores como Laercio (*Vit.* I 89), debería entenderse la existencia de Cleobulina como meramente metafórica. «Cleobulinas» serían, en clave simbólica, las obras de Cleobulo, los enigmas que también él creaba. Se añade que el nombre figurado con el que su padre la llamaba, Eumetis («la que aconseja bien») permitiría limitar su realidad a una existencia alegórica.

Independientemente de la fuente a la que acudamos, no encontraremos nueva información que pueda ser relevante para el estudio de la filosofía de Cleobulina. Unas se sirven de las otras para exponer aproximadamente lo mismo. Habrá que contentarse con el hecho de que se la recuerde (que no es poco) y con la suerte de que gozara de fama y estima en su época, sin que, desgraciadamente, importe mucho recordar por qué.

II. En segundo lugar, y siguiendo un criterio cronológico, nos centraremos en la filósofa pitagórica Teano (Mé-

nage 1690: 111-117). Llama la atención la escasa información que aporta Ménage en una entrada tan extensa como ésta. Parece perderse en las contradictorias y numerosas fuentes, que no dejan de proponer orígenes, matrimonios y descendencias distintas para esta única persona. Por ello hemos dado prioridad a las fuentes que dan testimonio de Teano y que reaparecen también en las otras mujeres que hemos analizado.

Comenzamos en el mismo orden en que lo hace Ménage, quien, tras situarla en el siglo VI a.C., sin concretar más, pasa a ofrecer propuestas sobre su linaje: considera que pudo ser cretense e hija de Pitonacte, aportando a Porfirio como garantía de esta opción, pero pasando por alto que también *Suidas* lo afirma: «Κρῆσσα, φιλόσοφος, θυγάτηρ μέν Πυθώνακτος» (s. v. Θεανώ). Otra opción, la más socorrida entre los Antiguos, propone a Teano como hija de Brotino (o Brontino) y, por tanto, oriunda de la ciudad de Crotona. Esto, junto con la posibilidad de que fuera la esposa de Pitágoras, lo respaldan la enciclopedia bizantina *Suidas* en la entrada que le dedica a la filósofa: «γράψουσι καὶ τὸ γένος Κροτωνιᾶτιν» (s.v. Θεανώ) y Laercio en su vida dedicada a Pitágoras: «Pitágoras tuvo también una mujer, de nombre Teano, hija de Brontino de Crotona» (*Vit.* VIII 42).

Sin embargo, también consideran la posibilidad de que fuese esposa de Brotino y discípula de Pitágoras; en

este caso no se citan los nombres de quienes postulan tal teoría, dejándolo en un incierto «otros» en el caso de Ménage (1690: 112), *Suidas* (s.v. Θεανώ), y Laercio (*Vit.* VIII 42). Pese a la disparidad de opiniones, parece plausible decantarse por la postura de esposa y discípula de Pitágoras (algo inevitable, como filósofa pitagórica que fue), ya que es la que ofrecen en primer lugar las fuentes.

En cuanto a la descendencia de Teano tampoco hay consenso; Ménage (1690: 112-113) no deja claro ni el número ni el nombre de los hijos (hecho por otra parte comprensible, ya que ni siquiera las propias fuentes ofrecen unanimidad al respecto):

> De Pitágoras tuvo dos hijos, Telauges y Damon, y, según dicen algunos, Mnesarco. Según Suidas, tuvo dos hijas, Mía y Arignota. Asimismo Malco, o Porfirio, menciona dos hijos de Pitágoras, Arimnesto y Telauges, y otras tantas hijas, Mía y Arignota. Pero también Damo fue hija de Pitágoras.

Si recurrimos a las fuentes que menciona (cuando las menciona) vemos que *Suidas* afirma en su entrada dedicada a Teano que «ἐξ ‘οὗ [Pitágoras] ἔσχε Τηλαύγην καὶ Μνήσαρχον, καὶ Μυῖαν καὶ Ἀριγνώτην» (s. v. Θεανώ); considera, pues, que tuvo cuatro hijos, pero no tiene en cuenta a Damon, sino a Mnesarco, al que Ménage incluye como descendiente menos probable. En la entrada de Pitágoras de

la citada enciclopedia (s. v. Πυθάγορας), sí que se nombra a los hijos de la pareja en el mismo orden en que lo hace Ménage (Telauges, Damon, Mnesarco, Mía y Arignota); sin embargo, usa la conjunción disyuntiva ἡ al referirse a Mnesarco, no la copulativa, lo que nos da a entender que Damon y Mnesarco serían la misma persona, pero con distintos nombres según los autores.

Clemente de Alejandría, por su parte, nombra a Mía y a Arignota como hijas de Teano. Dado que se trata de un contexto en el que nombra a hijas de mujeres sabias que se dedicaron a la filosofía y a la literatura, parece comprensible que no mencione ninguna descendencia masculina, lo que no significa que no la hubiera:

> También Temisto, hija de Zoilo de Lámpsaco y esposa de Leonteo de Lámpsaco, filosofaba las [doctrinas] epicúreas, lo mismo que Mía, hija de Teano, las [doctrinas] pitagóricas, y Arignota, quien escribió las [historias] de Dionisio. (*Strom.* 19, 121.4)

Al comprobar asimismo la vida de Pitágoras, de Laercio, parece ofrecerse una nueva posibilidad en la cuestión de la descendencia:

> Tuvo también una hija llamada Damo [...]. Tuvieron también un hijo, llamado Telauges, que sucedió al padre y, según algunos, fue preceptor de Empédocles, [...] [quien] afirmó: Telauges, hijo insigne de Teano y Pitágoras. (*Vit.* VIII 42-43)

Tal y como se aprecia, esta información no concuerda con la distribución de la descendencia nombrada por Ménage (aunque sí dedicará una larga digresión sobre Telauges en la vida de su madre y afirmará que Empédocles fue su discípulo, como se ve confirmado en Laercio). Esta falta de congruencia entre los datos que Ménage aporta y los que ofrecen las fuentes que él mismo suele citar nos hace cuestionarnos hasta qué punto manejó realmente a dichos autores, y que nos planteemos, una vez más, lo difícil que era poder informarse con fiabilidad sobre personajes de la Antigüedad, en contraste con la disponibilidad de recursos que hay en la actualidad.

Tras el excurso dedicado a Telauges, Ménage se centra de nuevo en la filósofa aportando anécdotas que se asocian a ésta; en concreto, anécdotas que muestran su gran capacidad de réplica y su carácter moderado y de esposa devota. La primera de ellas hace referencia a lo que tarda una mujer en purificarse tras haber estado con un hombre, el latinista afirma que de ello dan testimonio Plutarco en los *Preceptos conyugales*,[8] Clemente de Alejandría en el libro IV de *Stromata* y *Suidas* y Laercio, sin especificar dónde. Sin embargo, una vez repasadas dichas fuentes, sólo nos consta que aparece en Laercio: «Dicen también que, al

[8]Traducción al español con modificaciones puntuales a partir de Defradas *et alii* 2003.

preguntarle a ésta (Teano) cuánto tiempo tarda una mujer en purificarse del hombre, contestó: 'Del suyo enseguida, de cualquier otro nunca'» (*Vit.* VIII 43) y en Clemente de Alejandría:

> De esta misma dignidad [Teano] se dice aquel apotegma: Preguntada una mujer sobre cuántos días debe pasar una esposa desde la unión con su marido hasta poder bajar al templo de Deméter, respondió: «Si se trata del propio [marido], inmediatamente; pero si es con un extraño, nunca». (*Strom.* 19, 121.3)

La segunda anécdota que menciona Ménage trata sobre el pudor de la esposa, que según Teano debía deponerse en el momento en que ésta se quita las vestimentas. Afirma que *Suidas* y Laercio (de nuevo sin precisar dónde) aportan dicha información, si bien únicamente la encontramos en Laercio: «Aconsejaba a la mujer que estaba a punto de mantener relaciones con su marido que se desprendiera junto con su vestimenta de la vergüenza, y que la retomara junto con ésta». (*Vit.* VIII 43)

Sin embargo, podemos confirmar, como bien afirma Ménage, que Plutarco cita dicha frase en sus *Preceptos conyugales*, pero no la atribuye a Teano, sino a Heródoto (quien efectivamente pone esta cita en boca de Giges, cuando su señor Candaules le pide que vea a su esposa desnuda y contemple así la belleza inigualable de ésta en

I, 8): «Se equivocó Heródoto al decir que una mujer se desprende del pudor a la vez que de la túnica» (*Preceptos conyugales* 139C).

El siguiente hecho que narra Ménage se mantiene acorde a la mentalidad de la época, que postulaba que la mujer era algo privado, perteneciente al ámbito de la casa y que, por tanto, cuanto menos se supiera de ella, mejor. En una ocasión en la que se le vio el codo a Teano y alguien le dijo que era hermoso, ella contestó: «pero no público». Encontramos las referencias en los autores que menciona Ménage: en Clemente de Alejandría (*Strom.* 19, 121.2) y en Plutarco, quien además añade que no sólo el cuerpo de la mujer es cosa íntima, sino también la palabra. De este modo se reconoce a una mujer pudorosa y conforme al ideal de la época:

> Teano dejó entrever su codo al ponerse el manto. Y alguien dijo: «¡qué bello brazo!». «Pero no es público», dijo ella. Es necesario en la mujer sabia que ni el brazo ni la palabra sean públicos, y debe avergonzarse y no hablar delante de extraños como si se desnudara con su voz. (*Praec.* 142C)

Por último, Ménage aporta una anécdota sobre cuál era el deber de la mujer casada donde Teano habría contestado que era satisfacer al marido; sin embargo, no encontramos dicha anécdota referida en ningún autor. Tampoco aparece

en el tratado de Plutarco, como afirma Gilles Ménage, pues en éste sólo se la menciona tres veces: las dos primeras las hemos visto ya, y en la tercera la retrata como ejemplo de mujer virtuosa (pasaje citado también por Ménage):

> [...] pero en cuanto a la apariencia de Teano, de Cleobulina, [...] y de cuantas fueron dignas de admiración y fama, es posible revestirse con estas apariencias y llevar así una vida llena de gloria y felicidad. (*Praec.* 145E-F)

La cantidad de datos incongruentes y contradictorios que atañen a Teano no ayudan a una posible reconstrucción de su biografía, pero más desconcertante es la falta de datos que, en el campo de su producción literaria, nos deja con apenas un par de referencias inciertas (de hecho, no se nos ha transmitido ningún fragmento cuya autoría pueda ser atribuida a Teano sin duda alguna). A este respecto Ménage afirma que escribió bastante: un tratado llamado *Sobre la piedad* y algunas epístolas que, como dice el latinista con cautela, «se conservan bajo su nombre» (1690: 115). Según Clemente y *Suidas* también escribió poemas, aunque éste último añade: «Ὑπομνήματα φιλόσοφα, καὶ Ἀποφθέγματα, καὶ ποιημά τι δι'ἐπῶν» (s. v. Θεανώ).

Nos hacemos una idea general de quién fue Teano, aunque más riguroso sería apuntar que podemos hacernos una idea de cómo nos ha transmitido la tradición que era

Teano: esposa entregada, instruida, perspicaz y quizá demasiado elocuente. Para ser ejemplo de mujer modelo, no teme aconsejar y responder tajantemente al que le pregunta. Eso la hace sobresalir entre las mujeres de su época, la incluye en catálogos de distintos autores, y nos permite tener, a día de hoy, información sobre su persona; pero, ¿no está actuando en cierta manera «indebidamente»? Y, sin embargo, entre las fuentes que hemos trabajado, no hay ninguna que critique su actitud. Nos preguntamos entonces, ¿hasta qué punto querían los griegos que sus mujeres siguieran a rajatabla las normas impuestas?

III. Dejando momentáneamente a un lado estas cuestiones, nos ocuparemos, en tercer lugar, de los excasos textos antiguos que hacen referencia a Hiparquia. Ménage ofrece diversas fuentes antiguas para el estudio de la vida de esta filósofa (1690: 95-96): Diógenes Laercio (s.III d.C.), Clemente de Alejandría, *Suidas* y Antípatro.[9]

En su afán de objetividad, o quizás en armonía con su tendencia a la síntesis, el latinista francés hizo una lectura de Diógenes selectiva, de manera que evita la inclusión (en el caso concreto de Hiparquia) de detalles anecdóti-

[9]Hay diferentes propuestas en torno a la autoría del elogio. El epigrama se considera tradicionalmente obra de Antípatro el tesaloniceo, aunque parece proceder de Antípatro el sidonio, epigramatista de época más temprana (Fernández-Galiano 1978: 350).

cos sobre la filósofa. Únicamente relata en un tono más anecdótico que aquélla era enemiga de la vergüenza y que usaba públicamente del matrimonio (*Vit.* VI 97). Ménage también extrae del testimonio de Diógenes que la filósofa cínica nació en Maronea (ca. 300 a. C.) y que era hermana del filósofo cínico Metrocles y esposa de Crates (*Vit.*, VI 96), también filósofo cínico (estos dos últimos datos mencionados también se recogen en *Suidas*, s. v. Ἱππαρχία). En las fuentes clásicas no se menciona el nombre de sus padres ni detalles sobre su niñez.

Las *Vidas de filósofos ilustres* de Diógenes Laercio no son rigurosas en sentido estricto, pues es ampliamente conocido que el historiador griego incluye, además de fuentes y textos fidedignos, datos anecdóticos no contrastados del todo o informaciones erróneas. Por tanto, la lectura de Hiparquia ha de hacerse con cautela, sobre todo ante sentencias como «Amenazaba a sus padres con que se suicidaría si no conseguía casarse con él [Crates]» (*Vit.* VI 96), o bien:

> Los padres de aquélla rogaron a Crates que disuadiera a la joven, éste lo intentó todo y, al final, puesto que no consiguió persuadirla, se alzó y se quitó sus vestidos ante ella y dijo: «el novio es éste, y éstos son sus bienes: decídete en consecuencia, pues no podrás ser mi esposa si no adoptas mi estilo de vida» (*Vit.* VI 96).

Otra muestra de la actitud «revolucionaria» de la maronita, primera filósofa mencionada por Diógenes Laercio, se recoge en la obra del historiador (y no en la de Ménage). Éste narra la disputa dialéctica entre Teodoro e Hiparquia en el convite de Lisímaco. Ella lo venció por medio de un silogismo jocoso, pero con una lógica y un ingenio innegables: «si lo que hace Teodoro no es injusto, tampoco lo será si lo hace Hiparquia. Teodoro, al golpearse, no comete injusticia; por tanto, tampoco es injusto que Hiparquia golpee a Teodoro» (*Vit.* VI 97). Teodoro reaccionó tirándole de la ropa, pero Hiparquia no se asustó ni ruborizó. A continuación, le dijo: «¿no es ésta la que abandonó la lanzadera y los telares?» (*Vit.* VI 98). Ella respondió: «Soy yo, Teodoro. ¿Acaso te parece que haya tomado una mala decisión sobre mí misma, al dedicar a mi educación el tiempo que iba a gastar en el telar?» (*Vit.* VI 98).

Tal y como indica Ménage, Antípatro compuso un epigrama en honor de la maronita. El modo de vida de Hiparquia era completamente distinto al de sus coetáneas y ella se vanagloriaba de sus costumbres cínicas; ésta es, en definitiva, la temática del encomio. El texto de Antípatro en la obra de Ménage relata que Hiparquia despreció el manto, la fíbula, el calzado y el perfume (propios de la vestimenta y los hábitos femeninos). En su lugar, se descalzó y adoptó un bastón y un vestido. Finalmente, continuan-

do con el testimonio de Antípatro en la obra del latinista francés, Hiparquia se enorgullece de su vida encauzada hacia el saber y la compara con las ménades y sus habilidades para la caza. Tanto aquélla como éstas se alejan del modelo tradicional femenino, pero la filósofa es aún más dueña de su vida que aquéllas porque el conocimiento antecede a cualquier habilidad agreste, el saber es lo más importante para ella: «Soy dueña de mi vida para saber tanto y más que las ménades para cazar» (1690: 96).

En la *Antología Palatina* (VII 413), sin embargo, los dos últimos versos del epigrama atribuido a Antípatro establecen una comparación entre Hiparquia y Atalanta:

> Yo, Hiparquia, prefiero a la muelle labor femenina
> la vida viril que los cínicos llevan;
> no me agrada la túnica atada con fíbulas; odio
> las sandalias de suela gruesa y las redecillas
> brillantes; me gustan la alforja y bastón del
> viajero
> y la manta que en tierra por la noche me cubre.
> No me aventaja en verdad la menalia Atalanta,
> que el saber a la vida montaraz sobrepuja.

En cualquier caso, el sentido es el mismo. Se alejan del modelo esperado en una mujer (ya sea por gestas heroicas o por afán de sabiduría). En ese «barbarismo» Hiparquia

resulta vencedora frente a las ménades gracias a sus cualidades intelectuales.

El epigrama muestra, además, uno de los pocos casos de travestismo reflejados en los textos helenísticos. Al hilo de esta inusual caracterización y de las discusiones filosóficas públicas que entablaba la maronita, se han formulado dos hipótesis. En la primera, la crítica considera que la masculinización completa de Hiparquia es precisamente lo que le permite actuar como un hombre (Macías 2009: 29). La segunda teoría, más extendida, sostiene una igualdad de sexos dentro del cinismo (Macías 2009: 29), lo cual resulta sorprendente si se tiene en cuenta que la alogia era un concepto íntimamente ligado a la mujer en la Antigüedad. El varón era quien dominaba los entresijos del lenguaje.

Por otra parte, el teólogo Clemente de Alejandría recuerda en el libro IV de los *Stromata* que la maronita y Crates contrajeron nupcias (*Strom.* 19, 121.6). Esta ceremonia, denominada con el vocablo κυνογάμια, como se ve en *Suidas* (s. v. Κράτης) y en la obra de Clemente (*Strom.* 19, 121.6), se celebró en el Pecile. Es bien conocida la asociación entre el filósofo cínico y el perro: «Los griegos llamaban *Kynikòs bíos* a su peculiar estilo de vida ascético y mendicante» (Martín García 2008: 18). El latinista francés, por su parte, omite el empleo del término *boda-canina* y especifica para un lector no tan familiarizado con el mundo clásico que el célebre pórtico se hallaba en Atenas.

Hipótesis filosóficas, *Epiqueremas* y *Cuestiones a Teodoro llamado el Ateo* son obras atribuidas a Hiparquia en *Suidas* (s. v. Ἱππαρχία), testimonio que recuerda Ménage en su catálogo. No obstante, el autor francés no hace referencia a otras informaciones presentes en la enciclopedia bizantina como el florecimiento de la filósofa en la Olimpíada 111 (336 - 333 a. C), lo que probablemente se deba al hecho de que dudara de tal información, que no tuviera acceso a ella, o bien, retornando de nuevo a la dicotomía abordada en otras ocasiones, se explique por razones de síntesis.

Nótese que el latinista francés no remite a fuentes como Plutarco para informar al lector sobre los improperios que recibía la filósofa por parte de los epicúreos.[10] De hecho, el apelativo por excelencia aplicado a Hiparquia sería el de prostituta (Martín García 2008: 553). Si insertamos *Historia mulierum philosopharum* en el corpus de obras del siglo XVII que se elaboraban como encomios a las mujeres, se entiende la elusión de esta información en concreto.

IV. En consonancia con esta tendencia a la omisión de aspectos negativos, Gilles Ménage le reserva a la filóso-

[10] *Cf.* Plutarco, *Sobre la imposibilidad de vivir gratamente de acuerdo con Epicuro*, 1986e, en Martín García 2008: 553.

fa Sosípatra un espacio de escasas líneas (1690: 59)[11] en su catálogo, donde prescinde de juicios peyorativos. El latinista remite a la única fuente antigua de la que el lector dispone, Eunapio (ss. IV-V d.C.), quien considera oportuno incluir en su catálogo de hombres sabios, *Vidas de filósofos y sofistas*, a Sosípatra (siglo IV d. C) debido su excelsa fama (*Vit.* VI 6) y le dedica, por su parte, una considerable extensión.

A propósito de la relevancia que adquiere una mujer en el catálogo de Eunapio, el autor no reserva a Sosípatra una entrada (puesto que se trata de un catálogo de filósofos), sino que, mientras traza el perfil biográfico de Edesio, su descripción se ve interrumpida por excursos sobre personajes relacionados directa o indirectamente con el filósofo (entre ellos Sosípatra). Con respecto al vínculo de unión entre Sosípatra y Edesio, el historiador griego narra que éste abandonó su vida de cabrerizo o vaquero en Capadocia y cedió su propiedad al filósofo Eustacio, marido de Sosípatra. La tercera digresión en la biografía de Edesio es la que corresponde al relato de este matrimonio. Queda así consolidada la representación de la mujer en el ámbito filosófico, lo cual sugiere que Eunapio ha superado la dife-

[11] Se desconoce el criterio que emplea el latinista francés para realizar una extensión más o menos amplia de las entradas del «diccionario».

renciación de géneros, al menos en materia filosófica. Esta precisión es también aplicable (y de manera más explícita) a Ménage.

Ménage menciona Asia como territorio patrio de Sosípatra. En relación al lugar exacto de su nacimiento, hemos de revisar el texto del historiador, quien afirma que fue oriunda de Caístro (*Vit.* VI 6).

El latinista francés describe a Sosípatra con cualidades como las de «docta», «rica», «hermosa» y «generosa» (1690: 59). A raíz de la lectura de Eunapio, [12] podemos corroborar la mayor parte de calificativos del texto de Ménage, aunque en *Historia mulierum philosopharum* se omiten otros muchos rasgos que configuran su personalidad. Por otra parte, es comprensible que Gilles Ménage no se preste a una redacción discursiva, difusa y subjetiva, tan característica en Eunapio.

Ménage, en su descripción, prioriza detalles triviales como los ya mencionados, en detrimento del ideario que configura el pensamiento de la filósofa. El historiador griego, en cambio, comenta que la sabiduría de Sosípatra eclipsaba la de célebres filósofos como Eustacio o Edesio, que un alumno suyo había declarado la naturaleza divina de

[12] Eunapio señala en sus *Vidas* que la filósofa nació en el seno de una familia bastante acaudalada y que destacaba por su belleza y sabiduría (*Vit.* VI 6).

aquélla, que su padre había quedado maravillado ante el descubrimiento de las habilidades de su hija, que la filósofa dominaba el arte de la elocuencia, o que había adquirido gran renombre por sus lecciones impartidas en Pérgamo.

En suma, Eunapio incide, sobre todo, en el aspecto ascético de la vida de Sosípatra. Prueba de lo anterior es también la referencia que hace el autor al estudio (por parte de la filósofa) de obras de poetas, filósofos y oradores:

> [...] y aquellos textos que era posible conocer, aunque fuese únicamente con dificultad y confusión, a quien se aplicaba con gran esfuerzo y afán, ella se los explicaba con desenvoltura y los recorría con facilidad y sin cansarse, esclareciéndolos. (*Vit.* VI 8).[13]

Añádase a ello las habilidades sobrehumanas que poseía la joven, «iniciada y sabiamente inspirada» en el saber caldeo: «todos supieron que Sosípatra estaba por todas partes y, como los filósofos dicen de los dioses, presente en todos los acontecimientos» (*Vit.* VI 9). El latinista únicamente la sitúa entre las filósofas de escuela incierta y se centra en indicar quién era y en identificar sus fuentes. Podemos apreciar, por tanto, grandes divergencias en el tratamiento de ambos autores.

[13] Traducción al español con modificaciones puntuales de la versión italiana de Civiletti 2007.

Otros datos de la obra de Gilles Ménage que quedan confirmados a través de la fuente clásica son: el matrimonio de Sosípatra con el prefecto de Capadocia, Eustacio (*Vit.* VI 6); el amor que sintió Filométor por aquélla y las enseñanzas que impartió a sus hijos (*Vit.* VI 9) (en este punto, el latinista francés omite que Edesio también fue partícipe de la educación de los hijos de aquélla). Aspectos tan relevantes para Eunapio como el hecho de que dos dáimones o dioses (bajo la apariencia de ancianos extranjeros) apareciesen en la finca del padre de Sosípatra y se la llevaran durante cinco años para dotar a la joven de una mente privilegiada o el hecho de que sus descendientes se dedicasen a la filosofía, beneficiándose de su habilidad filosófica genuina, quedan omitidos en *Historia mulierum philosopharum.*

El texto del historiador, accesible a un público amplio, relata vidas de hombres que se distinguieron en el saber filosófico, hombres antiguos y contemporáneos suyos. Si se trata de autores coetáneos, Eunapio se desplaza hacia Oriente y sus pensadores (así ocurre en el caso de Sosípatra, localizada en Caístro y, posteriormente, en Pérgamo), debido a la aversión que siente hacia la Roma cristianizada de su tiempo. Por el contrario, *Historia mulierum philosopharum*, creado en un contexto histórico distinto y con diferentes aspiraciones literarias (quizás sea ésta una de las razones por las que su autor omite el relato de los

dáimones o dioses en la vida de la filósofa), es un «diccionario» de filósofas probablemente dirigido a la élite de los intelectuales debido al empleo de la lengua latina, tal y como propone Chiara Zamboni.[14]

La literatura femenina se ha visto especialmente afectada por consideraciones puramente biográficas, es decir, por un modo de hacer crítica literaria que atiende prioritariamente a la vida de los autores y que distorsiona y manipula su obra. A lo largo de nuestro análisis de diversas fuentes clásicas, medievales y modernas hemos podido apreciar los habituales mecanismos de distorsión, pero con fines inversos: no se trata ya de menospreciar tal actividad intelectual ni a su autora, sino de ensalzarla. En este sentido, el tratamiento de las cuatro mujeres en las distintas obras no difiere, a pesar de la distancia cronológica entre los autores.

A raíz de los datos cotejados, las conclusiones que se pueden extraer no hacen referencia tanto a su labor filosófica (ya que de su filosofía no nos ha llegado nada), como a su transcendencia por el hecho de ser mujeres sobresalientes en su época. Fueron mujeres que, de una manera u otra, transgredieron las imposiciones sociales y las leyes que tan severamente regían su comportamiento. Se ale-

[14] *Cf.* Rius Gatell en su «Introducción» a la edición de la obra de Ménage (2009: 31).

jaron de los parámetros establecidos y, lo que resulta más sorprendente, fueron respetadas, aunque sólo fuera por un sector reducido de la literatura y pese a testimonios como la conocida sentencia de Tucídides:

> Y si es necesario que me refiera a la virtud femenina, a propósito de las que ahora vivirán en la viudez, lo expresaré todo con un breve consejo: si no os mostráis inferiores a vuestra naturaleza, vuestra reputación será grande, y será grande la de aquélla cuyas virtudes o defectos anden lo menos posible en boca de los hombres (*Historia de la Guerra del Peloponeso* II 45).[15]

[15]Traducción de Torres Esbarranch 1990.

Referencias bibliográficas

Civiletti, Maurizio (2007): *Eunapio, Vite di filosofi e sofisti*, intr. trad. y notas. Milán: Bompiani.

Defradas, Jean, Hani, Jean y Klaerr, Robert (2003) : *Plutarque, Oeuvres Morales*, II (traités 10-14), intr., trad. y notas. París : Les Belles Lettres.

Fernández-Galiano, Manuel (1978): *Antología Palatina. Epigramas helenísticos*, intr. trad. y notas. Madrid: Gredos.

García Gual, Carlos (2007): *Diógenes Laercio, Vidas de los filósofos ilustres*, intr., trad. y notas. Madrid: Alianza.

Gigante, Marcello (1975): *Diogene Laerzio, Vite dei filosofi*, intr., trad. y notas. Roma-Bari: Laterza.

Macías, Cristóbal (2009): «Algunas notas sobre el Ideario y el modo de vida de los cínicos», *AnMal Electrónica*, vol. 26, p. 3-40.

Martín García, J. Antonio (2008), *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca*, 2 vols., intr., trad. y notas. Madrid: Akal, 2008.

McCleod, Glenda (1991): *Virtue and Venom. Catalogs of Women from Antiquity to the Renaissance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

MÉNAGE, Gilles (1690): *Historia de las mujeres filósofas*, trad. Mercè Otero Vidal, introducción de Rosa Rius Gatell. Barcelona: Herder, 2009.

MERINO, Marcelo (2003): *Clemente de Alejandría*, *Stromata* IV, (libros IV-V), trad. Madrid: Editorial Ciudad Nueva.

MORALES OTAL, Concepción y GARCÍA LÓPEZ, José (1986): *Plutarco, Obras morales y de costumbres (Moralia)*, vol. II, intr., trad. y notas. Madrid : Gredos.

SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (2009): *Literatura y Feminismo. Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*. Sevilla: ArCiBel Editores.

SHOWALTER, Elaine (1979): «Towards a Feminist Poetics», en Mary JACOBUS (Ed.), *Women writing and Writing about Women*. New York: Harper, p. 22-41.

SUÁREZ BRIONES, Beatriz, CARRERA SUÁREZ, Isabel *et al.* (2000): *Escribir en femenino: poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria.

Suidae Lexicon, tomos II-III. Osnabrück: Biblio Verlag, 1986.

TORRES ESBARRANCH, Juan José (1990): *Tucídides, Historia de la guerra del Peloponeso*, I (libros I-II), intr., trad. y notas. Madrid: Gredos.

WAUGH, Patricia (2006): *Literary theory and criticism: an Oxford guide*. Oxford: Oxford University Press.

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE TAWERET

Clelia Martínez Maza

Universidad de Málaga

La conquista de Alejandro Magno y la posterior instauración de un gobierno griego en el territorio egipcio no supuso una transformación radical de las zonas rurales del Alto Egipto.[1] La mayor parte de las ciudades del valle del Nilo que habían sido capitales de nomo desde tiempos faraónicos mantienen su estatus administrativo y en estas regiones periféricas no podemos esperar la profunda helenización que se observa en ciudades del delta como Alejandría y que dejó su huella en los usos sociales, culturales y religiosos. En el ámbito religioso, es cierto que la influencia griega se hace evidente también en estas zonas interiores, pero en lugar de sustituir la práctica indígena, el paradigma griego se convierte en un nuevo lenguaje religioso que sirve de vehículo de transmisión de la religión egipcia tradicional.[2]

Así sucede con divinidades egipcias como Taweret, que a partir del período ptolemaico fue helenizada bajo el nombre de Thoeris.[3] Su nombre (*T3-wrt*) significa la grande y

[1]Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación HAR 2011-28461 del Ministerio de Ciencia e Innovación y en el grupo de investigación HUM-696 de la Junta de Andalucía.

[2]El desarrollo de la religiosidad egipcia tradicional en época grecorromana ha sido analizado por Dunand 1979: 63-65 y Frankfurter 1998: 32-33.

[3]Otras variantes registradas son Thyêris, Thouris, Toêris, [Th]ouêris, Ouêris (Quaegeburg 1985: 224).

su epíteto más frecuente es «Señora de los cielos». Era la diosa egipcia que protegía los alumbramientos y símbolo de la fertilidad y con esta función aparece también asistiendo al renacimiento mítico de Ra cada amanecer.

Durante el período grecorromano, la diosa Taweret mantiene funciones vinculadas con la fertilidad: sexualidad, concepción, cuidados maternales, de obstreticia y de pediatría. Por este motivo, no resulta extraña su relación con otros dioses relacionados con el nacimiento: la encontramos, por ejemplo, asociada a otras diosas-madres como Isis (véase la figura 1: Isis amamantando a Horus), Hathor (véase la figura 2: Hathor) y sobre todo a Bes, dios enano de aspecto nada agraciado pero encargado asimismo de proteger a los niños y las mujeres en el parto.[4]

Figura 1.

En algunas ocasiones, incluso Taweret aparece como su diosa consorte y en otras, ambos dioses protagonizan danzas mágicas para celebrar el natalicio del recién naci-

[4]Esta función protectora explica que en ocasiones, y tal y como sucede con Taweret, Bes aparezca en amuletos, representado cuchillo en mano, para proteger ante cualquier amenaza no sólo al niño, sino también a la mujeres embarazadas y en el momento del parto (Robins 1993: 70).

do[5] (véase la figura 3: El dios Bes comparte competencias con Taweret). Taweret también preside la ceremonia de la circuncisión que señalaba el tránsito del muchacho de la infancia a la edad adulta.

La diosa es invocada con el epíteto «la que elimina el agua» que guarda relación con la rotura de la bolsa de líquido amniótico de las mujeres gestantes,[6] mientras que otras epíclesis muestran su estrecha relación con el Nilo o, expresado con mayor propiedad, con la crecida anual del río que otorgaba la fecundidad a los cultivos egipcios. En este sentido, se la honra como «la del agua pura» o «la que está en las aguas de Nun» y en algunos lugares se lanzan en su honor ofrendas a las aguas del Nilo para

Figura 2.

[5]En Amarna se han excavado algunas viviendas que muestran como elemento decorativo pinturas murales que recogen escenas de danzas en las que intervienen mujeres bailando o bailarines con la apariencia de Bes en torno a la diosa (Kemp 1979: 47-53).

[6]Se explica así que la diosa se invoque para proteger a la mujer durante el parto, un momento particularmente difícil por el riesgo de hemorragia y/o aborto.

que tras la retirada de la inundación regalara a Egipto prósperas cosechas.

Algunos de los rasgos físicos con los que aparece representada ilustran sus funciones pues la muestran como imagen pletórica de la fecundidad. Aparece como una figura corpulenta por la gravidez, con los costados hinchados y el vientre distendido, y los pechos redondos de la mujer que está dando de mamar (véase la figura 4). Como protectora de la alimentación y la leche materna, se representa en biberones para que los demonios no retiraran la leche del pecho de las mujeres. En Saqqara,[7] una jarra con la forma de Taweret con orificios en el pecho para verter el líquido se ha interpretado como expresión del poder de la diosa y sugiere su empleo en rituales presididos por sacerdotes y destinados a mujeres que buscaban proteger la lactancia y la gestación. Desde el Imperio Nuevo, la diosa aparece

Figura 3.

[7]Entre otros muchos ejemplos del empleo de esta iconografía divina en objetos de uso cotidiano y muy especialmente en aquellos relacionados con las tareas femeninas, baste mencionar los conservados en esta localidad (*cf.* Martin 1981: #1032).

asimismo representada en un tipo especial de vasija de alabastro, los vasos tueris, destinados presumiblemente a contener leche y que tomaban una forma que incluía elementos de la diosa y de una mujer embarazada con orificios en los pezones (Morenz 1973: 106-107).

Figura 4. Taweret como diosa maternal.

En otros objetos, Taweret aparece representada con cuernos de animal en su mano. Estas piezas servían para contener ungüentos terapeúticos cuya aplicación en el vientre de las embarazadas se destinaba a prevenir la aparición de estrías y otras marcas que podían aparecer sobre todo en la última fase del embarazo. La presencia en los maletines de los médicos egipcios de cuernos de pequeños animales como contenedores de aceites, destinados posteriormente a ser mezclados y aplicados en la piel, es muy frecuente y no resulta extraño que estos objetos relacionados con el cuidado femenino durante la gestación se vincularan igualmente a la diosa.[8]

No obstante, pese a sus cualidades benéficas, su iconografía la muestra como una diosa de presencia feroz (Martin 1981: 81). Toma la forma de una hipopótama erguida en sus patas traseras y con el dorso, y en ocasiones cabeza y cola de cocodrilo, y las patas de león, signo de su poder (véase la figura 5). Puede llevar sobre la cabeza el disco solar con cuernos y doble pluma alta. Se apoya sobre un signo *–sa*, para resaltar su funcion protectora y a veces lleva un *ankh* o una antorcha (Bonnet 1952: 531;

[8]Es en este tipo de arte más informal en el que aparece con mayor frecuencia la diosa e incluso, en los mismos objetos en los que se representa a Taweret, se puede constatar como tipo iconográfico la mujer embarazada por ejemplo, las vasijas destinadas a contener aceites (Mysliwiec 1998: 141).

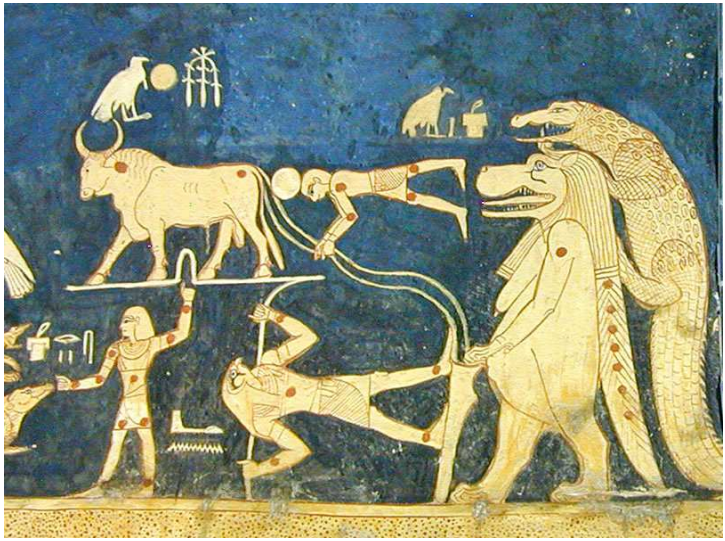

Figura 5. Taweret en su representación más terrorífica.

Robins 1993: fig. 19). Los *urei* de su tocado refuerzan su relación con la renovación vital. Como criatura fluvial, el hipopótamo resulta una adecuada expresión de las competencias de la diosa relacionadas con la crecida pero además representa su poder pues se trata de un animal potencialmente peligroso capaz de obstruir canales, arrasar cosechas e incluso destruir embarcaciones ligeras. También Seth, del que, según Plutarco, Taweret fue concubina,[9] aparece representado con la peligrosa forma de un hipopótamo que no contento con atacar a Osiris y Horus hostigaba a las pequeñas embarcaciones que surcaban el Nilo.

Bajo este aspecto la diosa recibe también el calificativo Reret es decir, «la cerda», apelativo que recuerda la faceta más terrible y dramática de Taweret pues, como este animal, se presenta como nodriza que amamanta y atiende a sus crías pero al mismo tiempo es capaz de devorarlas. La elección del cerdo para evocar la condición oscura de la diosa se explica por el carácter otorgado a este animal que contravenía todo orden religioso puesto que eran omnívoros y, por lo tanto, no sólo quebrantaba los límites de la sociedad al vivir entre desperdicios sino también cualquier taxonomía porque no se nutría con un sólo tipo de alimento. Esta iconografía ciertamente terri-

[9]Según Plutarco (*Isid. et Osir.* 358D), Thoeris no compartía la ambición de Seth por el trono de Egipto y se alió con Horus.

ble quedaba justificada de forma sencilla: gracias a su cariz hostil tenía la facultad de espantar a los genios malignos y la antorcha o el cuchillo que lleva en la mano le servía igualmente para repeler las fuerzas maléficas que podían dañar a los niños o a las mujeres especialmente durante el sueño.[10] Por ello, su imagen se grababa en las camas, en los marfiles mágicos, etc.[11] (véase la figura 6: Cabecero de cama decorado con efigies de los dos dioses protectores del hogar: Bes y Taweret), sola o en compañía de otros dioses de cualidades similares, como símbolo apotropaico empleado por las mujeres embarazadas y las lactantes con el fin de mantener a sus hijos libres de todo mal.[12] Con posterioridad aparece en todo tipo de objetos domésticos, se acondicionan nichos en las paredes de los hogares egipcios[13] para alojar pequeñas imágenes de la diosa, y permi-

[10]Por este motivo, en el Egipto faraónico no resulta extraña su presencia en amuletos (Robins 1993: 84-85).

[11]Y en estas competencias aparece junto al dios Bes, con el que comparte espacio decorativo en el mobiliario como el cabecero hallado en la tumba de la reina Tiaa, madre de Tutmosis IV (hacia el 1425 a.C), enterrada en el Valle de los Reyes (De Guerville 1906: 213; Mysliwiec 1998: 140-141).

[12]Entre los dioses que aparecen con más frecuencia en este tipo de amuletos confeccionados para garantizar la protección de los miembros del hogar hay que añadir a Bes (*Vid.* Robins 1993: 87).

[13]Como los descubiertos en los alojamientos de los artesanos de Deir-el-Medina (Bruyere 1935-40).

tir de este modo, apelar a su mediación a través de ritos desarrollados en ámbito privado, a menudo de carácter familiar.[14]

Pero también la diosa fue representada en contextos oficiales, en papiros funerarios y en relieves de los templos. Con esta función apotropaica aparece tallada en los bastones mágicos del reino Medio, confeccionados con colmillos de hipopótamo y usados asimismo como protectores del hogar. Podemos, concluir en consecuencia, que, aunque es en el contexto local donde Taweret (al igual que su paredro Bes) cuenta con un mayor número de devotos, la diosa aparece como protectora de las comunidades lo-

Figura 6.

[14] Algunos ejemplos aparecen recogidos en Robins 1993: 163. Frente a los abundantes testimonios de la dimensión oficial de la religión egipcia, nuestro conocimiento sobre la proyección doméstica de estos cultos es escasa. La recuperación de poblados como Amarna y Deir-el-Medina han permitido comprobar la vitalidad de dioses considerados de rango menor como es el caso de Bes o Taweret. En estas aldeas se han recuperado viviendas que incorporan una estancia a modo de capilla privada destinada a los dioses mencionados.

cales, ejerciendo su patrocinio sobre las actividades básicas que garantizaban la supervivencia de la población de base agrícola. Ambas competencias, la doméstica y la cívica, son compatibles aunque su vitalidad discurriera por senderos bien distintos a lo largo de su existencia.

El culto a Taweret parece remontarse al Reino Antiguo[15] (pues aparece ya en los textos de Pirámides) y en objetos rescatados de la necrópolis de Saqara. Posteriormente, incluso cuando en el período de Amarna en la dinastía XVIII, quedó prohibido el culto a cualquier dios excepto a Atón, la presencia de la diosa en las pinturas murales de la aldea de los obreros, en colgantes y collares, recuerda la importancia que mantiene Taweret en la vida cotidiana como protectora de las mujeres embarazadas.[16] Ni siquiera entonces dejó de recibir culto y, tras el período

[15]Helck *et al.* 1972: 638-639, s.v. «Oxyrrhynchos». Si bien es cierto que incluso durante el Reino Medio todavía se la invoca bajo el nombre de Ipet, pero manteniendo la misma iconografía: una hipopótama encargada de velar por la protección de la madre parturienta del niño recién nacido.

[16]Su naturaleza fértil explica que en las mismas capillas privadas en las que se rinde culto a Taweret hayan aparecido unas figuritas femeninas de un tipo bautizado «concubina» (Robins 1993: 94-95; Kemp 1979: 45-73). En estos pequeños recintos aparecen mujeres desnudas, que en ocasiones aparecen tocadas con guirnaldas y que muestran, como rasgo común, el triángulo púbico muy marcado. Su carácter más que sexual (de donde surgió su apelativo iconográfico) parece ser fertilizador y se deduce de su presencia en contextos exclu-

amarniense, como reacción frente a los intentos de Akhenatón de apropiarse de todos los símbolos de fertilidad del país, se la invoca como madre del rey y encarna todas las funciones ligadas a la reproducción. Los libros de los muertos la incluyen en una escena junto a Hathor ante una gran mesa de ofrendas (véase la figura 7).

Figura 7. Taweret y Hathor.

No obstante, su mayor popularidad se detecta en el período ptolemaico, momento al que pertenece la mayor parte de la información que nos permite conocer la organi-

sivamente femeninos como en las tumbas de mujeres; a este respecto, *vid.* Pinch 1983: 405-414.

zación de las estructuras esenciales de funcionamiento del culto: asignación de espacios destinados a determinadas prácticas rituales, como la existencia dentro del recinto sacro de áreas de incubación y otras zonas accesibles a los devotos donde podían beneficiarse por contacto directo de los poderes de la diosa; la dedicación de estelas votivas, ejecución de rituales presididos por un cuerpo sacerdotal muy diversificado, etc. A partir de entonces y durante la dominación grecorromana, además de mantener su importancia en el ámbito doméstico, la diosa conserva su preeminencia anterior en el contexto comunitario, porque su protección sobre la fertilidad de las cosechas la convertían en garante de la prosperidad económica y la supervivencia de los núcleos agrícolas a orillas del Nilo. Así puede explicarse que sus templos permanezcan abiertos hasta finales del s. V d.C. y que la devoción popular haya dejado testimonio de su vitalidad no sólo en objetos y restos arqueológicos sino en papiros que permiten reconstruir las estructuras básicas de su culto incluso en época tardoantigua.

Una de las ciudades en la que se detecta la vitalidad de Taweret hasta bien entrada la época cristiana es Oxirrinco. La ciudad, a trescientos kilómetros al sur de Alejandría y situada en la orilla oeste del principal brazo del Nilo, el canal de José, debe su nombre helenizado, tras la conquista de Alejandro, a un pez típico de esta zona del curso fluvial. Su condición de capital administrativa del nomo XIX del

Alto Egipto, explica su abundante población que la sitúa como la tercera ciudad más grande de la provincia. Hoy en día, la metrópoli sigue siendo un gran centro urbano lo que ha dificultado sobremanera las labores de excavación.[17]

No obstante, se han logrado localizar (en la mayor parte de las ocasiones a través de la información ofrecida por los papiros) grandes espacios de uso público que confirman la importancia de este núcleo urbano: un teatro para once mil espectadores, un hipódromo, cuatro baños públicos, un gimnasio, barracas destinadas al alojamiento de la guarnición militar allí instalada, etc. El protagonismo de esta capital en la vida religiosa de la región queda reflejado en la variedad de espacios religiosos consagrados a distintas divinidades,[18] indígenas como la propia Taweret, de inspiración grecoegipcia como la

Figura 8.

[17]A pesar de los recientes esfuerzos de la arqueología egipcia por rescatar el patrimonio de las zonas rurales de Egipto, un esfuerzo evidente si se compara la información arqueológica recogida por Whitehorne (1993: 3051-3052) y la ofrecida veinte años más tarde por Alston (2001: 265-268).

[18]Ya desde época augustea se observa no sólo el cuidado por el mantenimiento de los recintos sacros existentes sino también la intensa labor de construcción de nuevos templos, sobre todo en la región del Alto Egipto (Whitehorne 1995: 3080-3082).

Isis helenizada (véase la figura 8: Isis del período grecorromano), Serapis (véase la figura 9: Serapis, dios de creación lágida), o Zeus-Amón (véase la figura 10: Zeus-Amón, ejemplo de sincretismo grecoegipcio), importadas de Grecia tras la conquista de Alejandro Magno como Hera o Atenea, asimiladas a distintas divinidades locales.[19]

Atenea aparece por ejemplo, asimilada con frecuencia a Taweret bajo la forma de Atenea Thoeris,[20] quizás porque ambas compartían competencias vinculadas con el ámbito femenino. La presencia romana deja su huella en la topografía sacra de la ciudad con distintos templos dedicados al culto imperial como un *Caiserion* y un *Hadrianeon* (Whitehorne 1995: 3080-3053).

Figura 9.

Posteriormente, con la propagación del cristianismo en el Alto Egipto, no resulta extraña la presencia de dos iglesias en el tejido urbano.[21] Y unos decenios más tarde,

[19]La gran popularidad de diosas como Taweret a partir del período ptolemaico demuestra que no llegó a existir una fractura entre la religión indígena tradicional y los cultos adaptados a los gustos de los nuevos gobernantes (Dunand 1979: 154; Nachtergael 1985: 223-239).

[20]Esta identificación es frecuente en los papiros procedentes de Oxirrinco. Una recopilación completa puede encontrarse en Quaegeburg (1985: 228).

[21]En el mismo papiro en el que se recogen otros recintos sacros en activo a mediados del s. IV d.C. (P. Oxy. I 43).

en torno al 370, Rufino describe tras su visita a Oxirrinco una ciudad repleta de monjes:

> Los templos públicos, (si los hubo) o los santuarios de la antigua superstición, son ahora morada de monjes y por toda la ciudad, se pueden ver más monasterios que viviendas. Hay en esta ciudad que es la más grande y populosa, doce iglesias en las que se celebran servicios públicos, sin contar los monasterios y en cada casa hay un oratorio. Y las propias puertas de la ciudad, las torres, y cualquier esquina albergan un monasterio, de modo que en cualquier parte de la ciudad, noche y día, se ofrecen a Dios himnos y oraciones, como si hubieran convertido la ciudad en una sola iglesia para Dios. No se encuentra ni herético ni pagano sino que todos son católicos, así que no hay diferencia alguna en que el obispo pronuncie su sermón en la plaza o en la iglesia (Ruf. *HM*, 5).

Sin embargo, habrá que esperar a los siglos VI y VII para comprobar la presencia de nuevos recintos cristianos en otras localidades del nomo. Este desajuste entre la evolución religiosa de Oxirrinco y la implantación del cristianismo en el territorio circundante revela la lenta progresión del nuevo credo en las zonas periféricas y el carácter esencialmente urbano del

Figura 10.

movimiento que extiende su influencia primero a la capital y después a las comunidades de menor envergadura.

La reconstrucción topográfica más completa de la ciudad procede de un papiro datado a comienzos del siglo IV (P. Oxy. I 43.) que recoge en el verso un elenco de los guardas (*philakia*) asignados a los recintos públicos. El análisis de este documento ha permitido rescatar muchos espacios para los que no se han conservado restos arqueológicos y ubicarlos de modo preciso. Así sucede con el *Thoerion*[22], el principal templo dedicado a Taweret, situado en las proximidades del gimnasio, y el Serapeo en los sectores central y meridional. Serán estos dos templos dedicados a Serapis y Taweret los que dominen la topografía de Oxirrinco. La vía que culmina en el *Thoerion* tendría una función eminentemente religiosa, y será el escenario que albergue los distintos cortejos procesionales que formaban parte del aparato ritual dedicado a Thoeris. Esta avenida atraviesa el barrio en el que se emplaza el templo, residencia de los «artistas de Dioniso»[23] y tejedores[24], y su protagonismo en la vida de esta parte de la ciudad fue tal

[22]Mencionado también en época ptolemaica como el *hieron* de Thoeris en P. Oxy. 1453 8.

[23]En el 145/6 d.C. (P. Oxy. I 171).

[24]Al menos en el 50 d.C. (P. Oxy. II 284).

que llega a convertirse en un emblema y el sector entero tomará el nombre de «barrio de la avenida de Thoeris»[25].

Las dimensiones considerables del *Thoerion* permiten deducir que la ciudad se erigió en el centro regional del culto a Taweret. Los papiros revelan que incluso llegó a requerir más personal de vigilancia que los recintos dedicados a divinidades de mayor proyección. Y así, a finales del s. III d.C., en torno al 295 d.C., el templo era custodiado por siete guardas (P. Oxy. I 43) y uno más apostado en la calle, un número mayor que el asignado al Serapeo (seis guardas) o al Iseo de la ciudad (un solo guarda). A mitad del s. IV (en el 342 d.C.), en pleno período de dominación cristiana, el templo sigue todavía abierto y exige dos guardas apostados en el interior del recinto para controlar la devoción popular (P. Oxy. XIV 1627. Bagnall 1993: 53 nota 60 y 264-265). El *Thoerion* principal, aparece asimismo como la sede del heraldo oficial donde se dejaba noticia de las propiedades perdidas y se reclamaba su devolución.[26] Además es el centro en torno al cual se articulaba una red de espacios sacros de rango menor ubicados en distintas zonas del núcleo urbano: un tetrástilo,[27] que a finales

[25]Denominación que se constata a partir del 50 d.C. (Quaegeburg 1985: 225).

[26]Al menos así aparece en papiros datados en torno a los s. II/III d.C. (P. Heid. IV · 334 y P. Köln VI 279).

[27]A finales del s. III d.C. (P. Oxy. I 43).

del s. III parece funcionar de manera autónoma al templo al que se encuentra integrado pues se le asignan guardas de manera independiente; el *Thoerion* de la *Thenepmoi*[28] una epíclesis de carácter local de significado discutido.[29] Otro papiro parece aludir a la existencia de otros dos posibles templos[30] que se mencionan como el *Thoerion* de los *Exagoreioi* y el llamado *Sintano*.[31] Ambas advocaciones parecen tener asimismo un origen local. Para todos estos espacios se conoce su uso al menos durante el s. III d.C.

Dada la naturaleza secundaria de estos recintos, con toda seguridad no tenían asignado personal alguno y por ello podemos suponer que, con la decadencia del culto que culmina en época cristiana, serán éstos los espacios que, en primera instancia, quedarán abandonados y destinados a otros usos no necesariamente religiosos. En efecto, la documentación papirológica, que constituye nuestra principal fuente de información, no ha conservado ningún indicio de la existencia de personal adscrito a estos espacios secundarios. Por otro lado, esa ausencia de auxiliares vinculados

[28]Este recinto está atestiguado en el 86 d.C: I (P. Oxy. VII 1028, 31-32) y 149 d.C. (P. Oxy. XLIX 3472, 18-19).

[29]El estado de la cuestión aparece recogido en Quaegeburg (1985: 225).

[30]SB V 7634 del 249 d.C.; P. Mert. I 26 del 274 d.C. y PSI III 215 del 339 d.C.

[31]Mencionados en papiros datados a mediados del s. III d.C.

de manera permanente a los recintos sacros es un fenómeno muy usual en el Egipto romano donde el funcionamiento de las sedes religiosas menores, al no tener personal propio, dependían de las citas concertadas con los sacerdotes para el desarrollo de las ceremonias de culto oficial.[32] Así lo demuestra, por ejemplo, un papiro de Oxirrinco en el que se encarga a la sacerdotisa isíaca de la ciudad que acuda a otra villa del nomo para que cumpla, en un iseo allí emplazado, con los rituales necesarios para garantizar la crecida:

> Marco Aurelio Apolonio, hierofante, a la sacerdotisa *kaletheporos*[33] de la localidad de Nesmeimis[34], te saludo. Por favor, ve a la ciudad de Sinkepha[35] al templo de Isis Deméter para ejecutar los sacrificios de nuestros señores los emperadores y su victoria, para favorecer la crecida del Nilo y la prosperidad de las cosechas. Y para unas condiciones de clima favorable. Rezo para que estés bien (P. Oxy. XXXVI 2782).

[32]Sobre el carácter itinerante del sacerdocio egipcio, *vid.* Frankfurter 1998: 37.

[33]«Portadora de la cesta». A la manera de Isis-Deméter portando una cornucopia o cesta como símbolo de su fertilidad.

[34]Localidad del nomo XIX del que Oxirrinco es capital.

[35]Ubicada asimismo en el nomo XIX.

El mantenimiento de estos recintos sacros y del personal requerido para la conmemoración de las distintas actividades rituales y ciclos festivos suponía una carga financiera importante que fue asumida bajo la forma de un sistema de deberes cívicos o de liturgias que permitía a los liturgistas y al consejo de la ciudad (*boulé*) mostrar activamente su compromiso con la ciudad. La liturgia, como servicio público obligatorio, servía para sufragar con recursos privados actividades e infraestructuras necesarias para el adecuado funcionamiento de la vida ciudadana. Dado que suponían una carga financiera nada desdeñable, será la elite municipal (*bouletai*) la principal benefactora de los templos y a menudo como retribución ocuparán los principales cargos sacerdotales.

Una liturgia asumida por el consejo municipal será el nombramiento de los vigilantes ya mencionados encargados del cuidado del *Thoerion* (P. Oxy. I 43; P. Oxy. XIV 1627.). Los guardas asignados por la *boulé* demuestran la importancia del recinto pues, como ya he mencionado, superan en número a los destinados a otros templos de divinidades teóricamente más relevantes como Serapis. Además de velar por el espacio sacro, de supervisar la entrada y la presencia de los devotos, se reserva a un guarda la vigilancia específica del xoanon de *Athena Thoeris* la grande. Los materiales, metales nobles y piedras preciosas, necesarios para la confección de este simulacro así lo re-

quieren pero, a pesar o quizás a causa de esta supervisión, se malversó una suma de 18 talentos de oro. El asunto terminó ante el prefecto y las pérdidas debieron ser asumidas tanto por los artesanos como por los liturgistas de sus propios bolsillos (P. Oxy. VIII 1117.1-2, 4-5).

La elaboración de esta y otras esculturas se encargaba a *hierotektones*, artesanos dedicados *ex profeso* a la elaboración de las estatuas divinas.[36] Las restantes actividades relacionadas con el desarrollo cotidiano del culto exigían la existencia de un cuerpo de sacerdotes y personal auxiliar cuya titulatura conocemos gracias a la información papirológica. La mayor variedad en los cargos sacerdotales se detecta en el s. III, momento en el que se observa que el culto alcanza sus cotas más altas de popularidad. El *Thoerion* era asistido por sacerdotes[37] y entre las órdenes menores se encontraban los *pastophori*[38], bajo el control de un *archipastophoro*[39], *theagoi*, portadores de los dioses;[40]

[36]P. Oxy. XII 1550.7-11, 14-21,26 116 d.C. y P. Oxy. III 579 del 138 d.C.; P. Rein. II 93.1-6 del 159-160 d.C.;P. Rein. II 94.9-13, 24-25, 27-28 del 194-197 d.C.

[37]P. Oxy. II 242 del 77 d.C.

[38]P. Oxy. III 491.2-3 del 126 d.C; P.Oxy. L 3567.2-4 del 252 d.C.; P.Oxy. X 1268.6-7 del s. III d.C.

[39]P. Oxy. II 241.10-16 del 98d.C.

[40]Para algunos autores serían difuntos que tras la momificación pasaban a gozar de la consideración de seres divinos (SB XVI 12391 del 83 d.C.).

el *moschosphragistes*[41]; un *pyretes* que vigilaba el fuego[42] y los encargados de la iluminación del templo (*lykhnaptai*).[43] El personal femenino incluye a sacerdotisas[44], una *theagissa*[45], y estolistas encargadas de vestir a la diosa diariamente.[46] Otros documentos[47] recogen un elenco de responsables del culto que aparecen bajo denominaciones tan genéricas que no es posible determinar de manera concreta sus responsabilidades.

Uno de los especialistas que aparece vinculado a las actividades desarrolladas en el templo es el *prophetes*.[48] Como encargado de interpretar los designios divinos ilustra una de las competencias en las que Taweret gozó de un gran prestigio: las consultas oraculares. Así al menos parecen revelarlo ciertos indicios como la advocación con la que se designa uno de los *Thoeria* de la ciudad, dedicado como he mencionado a los *exagoreioi*, es decir a los dioses que revelan y que parece aludir a un tipo de imagen oracular llevada en procesión por sus sirvientes cultuales,

[41]Marcador del ganado (P. Oxy. I 46 del 100 d.C.).
[42]P. Oxy. XII 1550 del 116 y L 3567 del 252 d.C.
[43]P. Oxy. XII 1453.8-10 del 30-29 a.C.
[44]P. Turner 19 del 101 d.C.
[45]P. Mert. I 26.3-5 del 274 d.C.
[46]P. Oxy. II, 242.3-7 del 77 d.C.
[47]P. Oxy. XLIV 3177 del 247 d.C.
[48]SB X 10256 del 54-58 d.C.

mencionados en un papiro del s. III como *theagoi*[49]. En una petición oracular, una mujer enferma invoca la mediación divina junto a la de otros dioses locales de Oxirrinco como Thonis, Harpebekis y Harpócrates[50] y en otro papiro bajo la forma de una carta dirigida a Thoeris, la gran diosa, el autor declara que tras cenar con sus amigos en el recinto sacro, se fue a dormir.[51] Podemos deducir, en consecuencia, la existencia, dentro del templo, de espacios reservados para la incubación durante la cual la divinidad se presenta durante el sueño. Se trata de una actividad institucionalizada que formaba parte de los servicios ofrecidos por el templo y una práctica muy frecuente en la religiosidad grecorromana,[52] muy especialmente en el territorio egipcio donde destacan santuarios como el de Dendera (Daumas 1957: 35-57), Abydos (Dunand 1997: 65-84; Frankfurter 1998: 124-131), Menouthis[53] o el de Canopo dedicado a

[49]P.Heid. IV.334; Roberts 1934: 20-28; Frankfurter 1998: 122.

[50]PSI XVII Congr 14.1:ss. II-I a.C.; Rosati 1983: 45-48.

[51]P. Oxy. XLI.2796 del s. II d.C.

[52]Aunque detectada con gran profusión en Egipto se ha constatado asimismo en templos vinculados con el Isismo en territorios, por ejemplo, como el itálico (Lewis 1976: 35; Malaise 1986: 98-102; Alvar 2001: 247-249).

[53]En época grecorromana el santuario isíaco fue un renombrado centro oracular (Vidman 1969: nºs 403, 556ª y 406) y con la cristianización del recinto las consultas se dirigieron a los santos Ciro y Juan (Montserrat 1998: 259-280).

Serapis (Sauneron 1959: 50-53). A estos templos acudían en peregrinación los devotos para obtener durante el sueño la revelación divina que les librara de todo mal y diera cura a su enfermedad.[54] Para Serapis es muy abundante la documentación que testimonia esas consultas oraculares con el fin de obtener además de sanación, respuesta a los problemas de la vida cotidiana (P. Oxy. 1148, 1149, 1213, 2613). El éxito de esta oferta fue tal que en época cristiana no podía ignorarse y con objeto de atender las necesidades de la población y en el intento de atraer nuevos fieles, esas consultas fueron reinterpretadas y dirigidas no ya a una divinidad benefactora sino a un santo que actúa como intermediario: en el caso de Oxirrinco se trata de S. Filoxeno.[55]

A partir del s. IV, los indicios que permiten reconstruir el desarrollo de la religiosidad pagana en esta ciudad, son más escasos pero no podemos deducir de ese silencio la desaparición del paganismo como consecuencia directa de la difusión del nuevo credo. En la segunda mitad del s. IV antes de la promulgación en el 390 de los edictos teodosianos de mayor virulencia, parte del *Hadrianeon* fue

[54]Como recoge Artemidoro, *Onir.* V, 26; 92, 93 y 94; Isis como sanadora mediante la *incubatio* en Diod. Sic. I, 25,3-5.

[55]P. Oxy. 1150; Frankfurter 1998: 33-34 y 37-38; Papaconstantinou 1994: 281; Meyer; Smith 1994: 52-55. Montserrat 1998: 269-271; Grossmann 1998: 289-292.

transformado en prisión,[56] el *Caesareion* en un edificio de uso público y uno de los templos de Taweret en un edificio de viviendas.[57] En muchos casos, se detecta para todo el territorio egipcio un progresivo abandono y decadencia de los lugares de culto pagano con anterioridad a la presencia cristiana y bajo un imperio ya cristiano esos espacios abandonados se dedican, en algunos casos, a otros usos no estrictamente vinculados con la necesidad de los cristianos de habilitar nuevos lugares de reunión acordes con el crecimiento constante de las comunidades de fieles.[58] La

[56]P. Oxy. XILV, 3249.12. De todos modos, la recesión de la actividad de los templos ya se detecta en momentos anteriores y aumenta progresivamente durante la segunda mitad del s. III d.C. (Bagnall 1998: 267-268). La reutilización es un fenómeno constatado en todo Egipto y afecta incluso al templo de Luxor que a finales del s. III se convierte en un csampamento militar amurallado y dotado de barracones. De todos modos, la reutilización parece haberse realizado una vez desacralizado el espacio.

[57]P. Oxy. I 43, XVII 2154; PSI III 175; Haelst, J.van 1970: 497-503. Otros recintos sacros de la ciudad parecen haberse destinado también a espacios relacionados con la acción judicial. Por ejemplo, el Capitolio o templo de Kore (P. Oxy. LIV 3759). La reordenación afectó igualmente a otros edificios públicos pues a una función similar parecen haberse dedicado el logisterion o el gimnasio: P. Oxy. LIV 3757.

[58]Es un fenómeno que afecta, por ejemplo, a otra gran localidad de la región, Panópolis, en la que, si no son del todo abandonados, sí ven reducida sensiblemente su actividad los templos de Araus,

reutilización no parece resultado del enfrentamiento religioso sino más bien relacionado con un problema de planificación urbana y la capacidad cada vez menor de las administraciones municipales y provinciales de preservar esos espacios destinados a los cultos paganos pues su mantenimiento hasta el 391, cuando el cristianismo es declarado religión oficial, es responsabilidad directa del Estado.

De todos modos, hay que destacar que frente a la progresiva decadencia de la religión grecorromana, las divinidades indígenas tuvieron un momento de gran éxito[59] a partir del s. III cuando aparecen con mayor frecuencia en inscripciones, papiros y en el repertorio escultórico. Esta vitalidad de la práctica religiosa tradicional se mantiene incluso durante el período cristiano y se explica por la peculiar relación que los devotos mantenían con estas divinidades. En efecto, la religión oficial representada por el culto imperial, los grandes dioses del panteón grecorromano y las divinidades egipcias de proyección nacional que tenían en los principales centros urbanos su lugar de culto, fue sustituida, con mayor o menor celeridad y éxito y aplicando medidas progresivamente más represivas, por el

Ammon, Chnoubis, Agathos Daimon, Perséfones y Hermes (Wardperkins 2003: 285-286; Bayliss 2004: 59).

[59]Para obtener un panorámica de las divinidades indígenas tradicionales y la evolución de su culto durante el período tardorromano: Frankfurter 1998: 106-111.

nuevo credo declarado religión oficial del Estado romano: el cristianismo. Sin embargo, en el territorio provincial, la religiosidad presentaba rasgos bien distintos y la oferta religiosa estaba presidida por aquellas divinidades capaces de ofrecer a sus devotos respuestas eficaces a los problemas cotidianos del entorno rural en el que se veían obligados a buscar su subsistencia. De ahí que dioses considerados de rango menor como Bes o Taweret alcancen ahora un protagonismo mayor pues ofrecían consuelo y auxilio, garantizaban a la población campesina, salud, fertilidad tanto maternal como agrícola, protección del hogar y de la hacienda y respuesta inmediata a través de oráculos y otros procedimientos mánticos.[60]

Sin duda alguna, la promulgación de medidas legislativas destinadas a promover el cierre de los templos y la supresión de las actividades rituales esenciales para el mantenimiento del culto pagano, afectaron de manera rotunda a las modalidades religiosas que tenían en el templo el eje que vertebraba toda su experiencia religiosa, pero habrá que esperar a finales del s. IV para comprobar la eficacia de tales medidas y ni siquiera entonces se consigue una supresión eficaz del paganismo.[61] En efecto, a pesar de la

[60]El papel de los oráculos en el período tardorromano y copto ha sido destacado por Frankfurter 1998: 38-42.

[61]Resulta además extremadamente complicado obtener conclusiones en este sentido pues muchos de los testimonios recogidos en los

prohibición de los sacrificios recogida en la legislación desde comienzos del s. IV, se mantiene esta actividad en torno a la cual se articula toda la experiencia ritual pagana.[62] Habrá que esperar a los últimos decenios del siglo IV para encontrar edictos destinados a proscribir el liderazgo religioso.[63] La ley definitiva sería promulgada por Teodosio en el 392 en consonancia con la nueva condición del cristianismo como religión oficial y supuso la prohibición de toda festividad, banquete, procesión, en definitiva, toda actividad ritual pagana cuya celebración debía ser castigada con severidad (COD. THEOD. 16.10.12). De todos modos, la última sección de la ley del 392 nos permite comprobar las alternativas manejadas por los devotos para escapar a los dictámenes legales pues establece la necesidad de forzar a

papiros en los que se mencionan la celebración de rituales paganos sólo pueden datarse de manera aproximada entre los ss. III-IV (Brown 2000: 641-643).

[62]Cabe recordar que hasta el principado de Graciano el emperador sigue siendo el responsable máximo del paganismo como religión oficial. Por este motivo, no resulta extraño que, sobre todo en los primeros decenios del s. IV, el estado controle y supervise el estatus sacerdotal y los derechos adquiridos por este grupo. *Vid.* Martínez Maza 2010: 107-113.

[63]Como queda recogido en COD. THEOD 16.10.9 y 11 del 385 Y 391. Todavía en el 371 un miembro del templo de Apolo (quizás de Hermópolis), sigue empleando su título en un documento público (P. Stras. IV, 243).

los gobernadores de provincias, *iudices*, los consejos de las ciudades y los defensores de las ciudades (COD. THEOD. 16.10.2.4) al cumplimiento de lo impuesto. Y es que, en las ciudades, las fuerzas políticas locales tenían suficiente poder para sobornar a estos magistrados con objeto de que hicieran caso omiso a su filiación religiosa. En muchas ocasiones, estos magistrados atenazados por problemas más apremiantes como la crisis económica, la *stasis* social, la irrupción amenazadora de las tribus nómadas, preferían mirar para otro lado y asegurar de este modo las retribuciones fiscales de la elite local.[64]

Una vez retiradas las subvenciones estatales destinadas al sostenimiento del paganismo, será esta elite local la que asuma los gastos derivados del mantenimiento de personal sacerdotal y del propio recinto sacro.[65] Progresivamente, y ante el excesivo coste de la preservación de tales lugares de culto, y la clausura obligada de muchos templos, los devotos optaron por el uso subrepticio de esas instalaciones.[66]

[64]Sobre la postura imperial a este respecto: Martínez Maza 2010: 163-165; Van Minnen 2007: 219-223. Sobre las responsabilidades de la curia municipal: Lewis 1997: 107-113; Bowman 2005: 322-323.

[65]Dado su creciente poder adquisitivo en una sociedad que manifiesta una progresiva tendencia a la polarización social: Palme 2007: 262-263; Hickey 2007: 296-298.

[66]COD. THEOD. 16.10.23: dirigida a aquéllos que accedían furtivamente a los templos públicos o recintos sacros instalados en las propiedades privadas ajenas para sacrificar.

De todos modos, la alternativa más habitual fue transferir la actividad religiosa a sus propiedades privadas.[67] Y así, la praxis religiosa se desplaza a las propiedades rurales de magnates, curiales y senadores. Allí, estos grandes propietarios acondicionan recintos sacros destinados a satisfacer las necesidades religiosas propias y las de su círculo así como las de sus campesinos dependientes. Los *hellenes* continúan interesados en adquirir estatuas de culto y si se retiran los altares de la entrada de los templos, ahora se erigen en el campo, a menudo cerca de algún elemento de la naturaleza de carácter sagrado.

La ley revela el desplazamiento de la actividad religiosa a otros espacios privados así como la posibilidad de prestar inmuebles con propósitos cultuales (COD. THEOD. 16.10.23) cuando exige un cuidado escrupuloso con objeto de descubrir si el propietario era cómplice de la práctica del sacrificio. Si se probaba el delito, el infractor podía ser multado con 25 libras de oro[68] y la misma multa se le imponía a la persona que practicaba este ritual. No obstante, la multa suponía una cantidad relativamente pequeña que podía asumir cualquier senador o curial cuyos ingresos anuales se

[67] En una práctica constatada asimismo en otras regiones mediterráneas (Martínez Maza 2010: 149-151).

[68] Un equivalente a mil ochocientos sólidos.

estimaban en cientos de miles de sólidos[69] de manera que la libre práctica religiosa quedaba asegurada al menos para este grupo privilegiado. Un edicto del 399 (COD. THEOD. 16.10.15) trata de promover la demolición pacífica de los templos rurales, lo que demuestra el mantenimiento de la práctica religiosa pagana en estos enclaves.

La legislación religiosa antipagana cuya influencia fue decisiva en la decadencia del paganismo oficial no parece que afectara decisivamente a la práctica de un culto tradicional como el de la diosa Taweret. En Oxirrinco, se tiene noticia en el 339 de un sacerdote de Thoeris (PSI III.215, 6). En el 342, momento para el que ya se conocen las primeras prohibiciones de sacrificios,[70] se mantienen los guardias encargados de vigilar el *Thoerion*. La dotación del salario se obtiene de la liturgia pública establecida por el consejo local lo que muestra la obligación del Estado de cuidar aún por el mantenimiento de las estructuras fundamentales del funcionamiento del paganismo.

Con la ya mencionada clausura de templos y el cese de los sacrificios públicos, la devoción a Taweret pudo mantenerse ahora al amparo de la iniciativa privada. La di-

[69] Jones (1964: 554) estima un ingreso de 120.000 sólidos por año como ingreso medio de un senador.

[70] COD. THEOD. 16.10.2. Fraschetti 2005: 129-133; sobre el desarrollo y aplicación de las medidas legislativas contra los sacrificios: Martínez Maza 2010: 107.

mensión doméstica del culto a esta diosa sin duda alguna permitió que su popularidad no decayera. Ya he mencionado cómo, paralelamente a la dimensión pública del culto a Taweret, auténtica divinidad políada de Oxirrinco, la protección que auguraba a los miembros del núcleo familiar, la convirtió en una de las divinidades más populares en el entorno doméstico. Su proximidad a las preocupaciones cotidianas de toda la población de la ciudad: una crecida adecuada, la prosperidad de las cosechas, la fertilidad femenina, permite comprender su supervivencia en un ambiente progresivamente cristianizado.

La última mención dedicada a Taweret aparece en un papiro datado en el 462 d.C. (PSI III.175, P. Oxy. XLI.2976, 2.) y cuya interpretación ha sido objeto en la actualidad de cierta polémica. Se ha sugerido que el papiro recoge el arrendamiento mensual de un simposio, en una vivienda localizada en el santuario de Thoeris por un período indefinido.[71] El simposio, aludiría entonces a una habitación de uso variado. Sin embargo, otros autores[72] sostienen que el documento recoge la celebración de un simposio en el *Thoerion*. En consecuencia, el recinto

[71] Así lo sostiene en una severa crítica a Frankfurter (Bagnall 2008: 24, nota 6). Sobre este significado del término objeto de discusión: Husson 1983: 267-271.

[72] Aceptando la interpretación del papiro propuesta por Whitehorne (Frankfurter 1998: 122).

seguiría teniendo a finales del s. V un uso sacro aunque debemos suponer para este período un desarrollo bien alejado de la praxis religiosa a la manera clásica porque, ni siquiera en zonas periféricas se puede sostener el funcionamiento tradicional del templo y del aparato cultual tal y como lo he descrito durante el período grecorromano. El simposio mostraría, según esta hipótesis, que el templo preserva su carácter sacro (PSI III.175, P. Oxy. XLI.2976, 2), y mantiene una tradición ritual del templo constatada desde el siglo III. La celebración de esta comida ritual que propicia la cohesión del grupo que en él participa permitiría comprobar que, a pesar de la severa reprobación que recibe el paganismo de las autoridades imperiales en el s. V,[73] todavía existe un grupo de fieles que mantienen su compromiso con la diosa Taweret.

[73]Con leyes definitivas, como la promulgada en el 407, que prohiben la celebración incluso de banquetes y juegos (COD. THEOD. 16.10.19); en el 415 y 423 se impide a los paganos el acceso a la carrera administrativa (COD. THEOD. 16-10.21 y 22); se reitera en el 423 la condena por sacrificio (COD. THEOD. 16.10. 23); en la ley promulgada el año 435 (COD. THEOD. 16.10.25) se ordena que todos los santuarios y templos todavía en pie sean abatidos y se disponga en ellos la señal de la cruz para santificarlos.

Referencias bibliográficas

Alston, R. (2001): *The City in Roman and Byzantine Egypt*. Londres, Nueva York: Routledge.

Alvar, J. (2001): *Los Misterios. Religiones orientales en el Imperio Romano*. Madrid: Crítica.

Bagnall, R. (1993): *Egypt in Late Antiquity*, Princeton: Princeton U.P.

Bagnall, R. (2008): «Model and Evidence in the Study of Religion in Late Roman Egypt» en J. Hahn, E. Stephen y U. Gotter (Eds.), *From Temple to Church. Destruction and Renewal of Local Cultic Topography in Late Antiquity*. Leiden: Brill, 24, p. 23-41.

Bayliss, R. (2004): *Provincial Cilicia and the Archaeology of Temple Conversion*. Oxford: Archaeopress.

Bonnet, H. (1952): *Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte*. Berlín-Nueva York: De Gruyter.

Bowman, A. K. (2005): «Egypt from Septimius Severus to the death of Constantine» en A. K. Bowman, P. Garnsey, A. Cameron (Eds.), *Cambridge Ancient History. XII. The Crisis of Empire, A.D.193-337*. Cambridge: Cambridge U.P., p. 313-326.

Brown, P. (2000): «Christianization and Religious conflict» en A. Cameron y P. Garnsey (Eds.), *Cam-*

bridge Ancient History. XIII. The Late Empire, A.D. 337-425. Cambridge: Cambridge U.P., p. 632-664.

Bruyere, B. (1948): *Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1935-1940)*, El Cairo: IFAO.

Daumas, F. (1957): «Le sanatorium de Dendera», *BIFAO*, 56, p. 35-57.

De Guerville, A.B. (1906): *New Egypt.* Nueva York: E.P. Dutton & Company.

Dunand, F. (1979): *Religion populaire en Égypte romaine*, EPRO, 77. Leiden: Brill.

——— (1997): «La consultation oraculaire en Égypte tardive. L'oracle de Bès à Abydos» en J.G. Heintz (Ed.), *Oracles et prophéties dans l'antiquité.* París: De Boccard, p. 65-84.

Frankfurter, D. (1998): *Religion in Roman Egypt. Assimilation and Resistance*, Princeton: U.P.

——— (1998): «Introduction: Approaches to coptic Pilgrimage» en D. Frankfurter (Ed.), *Pilgrimage and Holy Space in Late Antique Egypt*, RGRW, 134. Leiden: Brill, p. 3-48.

Fraschetti, P. (2005): «Principi cristiani, templi e sacrifici nel codice Teodosiano e in altre testimonianze parallele» en Saggioro, A. (ed.), *Diritto romano e identità cristiana. Definizioni storico-religiose e confronti interdisciplinari.* Roma: Carocci, p. 129-133.

Grossmann, P. (1998): «The pilgrimage center of Abû Mînâ» en D. Frankfurter (Ed.), *Pilgrimage and Holy Space in Late Antique Egypt*, RGRW, 134. Leiden: Brill, p. 281-302.

Haelst, J. van (1970): «Les sources papyrologiques concernant l'église en Égypte à l'époque de Constantin» en D.H. Samuel (ed.), *Proceedings of the Twelfth International Congress of Papyrology*. Toronto: Hakkert, p. 497-503.

Helck, W. *et al.* (1972): *Lexikon der ägyptologie*. Wiesbaden: LÄS.

Hickey, T.M. (2007): «Aristocratic landholding and the economy of Byzantine Egypt» en R.S. Bagnall (ed.), *Egypt in the Byzantine World, 300-700*. Cambridge: Cambridge U.P., p. 296-298.

Husson, G. (1983): *Oikia. Le vocabulaire de la maison privée en Égypte d'après les papyrus grecs*. París: Publications de la Sorbonne, p. 267-271.

Jones, A.H.M. (1986): *Later Roman Empire, 284-602: a social economic and administrative survey*. Baltimore: John Hopkins.

Kemp, B. (1979): «Wall paintings from the workmen's village at el-Amarna», *JEA*, 65, p. 45-73.

Lewis, N. (1976): *The Interpretation of Dreams and Portents*. Toronto: Stevens & Hakkert.

——— (1997): *The Compulsory Public Services of Roman Egypt (Papyrologica Florentina 28)*, Florencia: Edizioni Gonnelli, 107-113.

Malaise, M. (1986): «L'expression du sacré dans les cultes isiaques», en J. Ries (Ed.), *L'expression du sacré dans les grandes religions*, III. Lovaina, *Homo religiosus*, 3, p. 25-107.

Martin, G. (1981): *The sacred animal Necropolis at North Saqqâra: The southern Dependencies of the Main Temple Complex*. Londres: Egypt Exploration Society.

Martínez Maza, C., (2010): *Los Misterios y el Cristianismo*. Huelva: U.P.

Meyer, M.; Smith, R. (eds.) (1994): *Ancient Christian Magic: Coptic Texts of Ritual Power*. San Francisco: Princeton U.P.

Montserrat, D. (1998): «Pilgrimage to the Shrine of SS. Cyrus and John at Menouthis in Late Antiquity», en Frankfurter, D. (Ed.), *Pilgrimage and Holy Space in Late Antique Egypt,* RGRW, 134. Leiden: Brill, p. 257-280.

Morenz, S. (1973): *Egyptian Religion*. Nueva York: Cornell U.P.

Mysliwiec, K. (1998): *Eros on the Nile*. Nueva York: Cornell U.P.

Nachtergael, G. (1985) : «Les terres cuites 'du Fayoum' dans les maisons de l'Égypte romaine», *Chronique d'Égypte*, 60, p. 223-230.

Palme, B. (2007): «The imperial presence: Government and Army» en R.S. Bagnall (Ed.), *Egypt in the Byzantine World, 300-700*. Cambridge: Cambridge U. P. p. 262-263.

Papaconstantinou, A. (1994): «Oracles chrétiens dans l'Égypte byzantine: Le témoignage des papyrus», *ZPE*, 104, p. 281-286.

Pinch, G. (1983): «Childbirth and female figurines at Deir-el Medina and el-Amarna», *Orientalia*, 52, p. 405-414.

Quaegebeur, J. *et al.* (1985): «Athena, Neith and Thoeris in Greek Documents», *ZPE*, 60, p. 217-232.

Roberts, C. (1934): «Two Papyri from Oxyrrhyncus», *JEA*, 20, p. 20-28.

Robins, G. (1993): *Women in ancient Egypt*. Cambridge (MA): Harvard U.P.

Rosati, G. (1983): «Domanda oracolare», *Trenta testi greci da papiri letterari e documentari*, Florencia: Istituto papirologico "G. Vitelli", p. 45-48.

Sauneron, S. (1959): *Les songes et leur interpretation dans l'Égypte ancienne*, *Sources Orientales*, 2. París: Seuil.

Van Minnen, P. (2007): «The other cities in later Roman Egypt» en Bagnall R.S. (ed.), *Egypt in the Byzan-*

tine World, 300-700. Cambridge: Cambridge U.P., p. 219-223.

VIDMAN, L. (1969): *Sylloge Inscriptionum Religionis Isiacae et Sarapiacae*. Berlín: De Gruyter.

WARD-PERKINS B. (2003): «Reconfiguring Sacred Space: From Pagan Shrines to Christian Churches», BRANDS et al. (eds.), *Die spätantike und ihre Christianisierung*. Wiesbaden: Reichert, p. 285-290.

WHITEHORNE, J. (1973): «The pagan Cults of Roman Oxyrhyncus», *ANRW*, 1, Berlín-Nueva York, p. 3050-3091.

PLUTARCO Y LA VIRTUD DE LAS MUJERES

Mª Dolores Mirón Pérez

Universidad de Granada

«Una sola y la misma es la virtud de la mujer y del hombre», declara Plutarco (ca. 45 - ca. 120) en el preámbulo de su tratado *Virtudes de mujeres* (*Moralia*, 242e-263c).[1] Con esta frase define tanto su pensamiento en torno a las mujeres como el tema que le va a ocupar en esta obra. Que de lo expuesto en ella se deduzca que defendía la igualdad entre hombres y mujeres es, como veremos, otra historia. En este trabajo me propongo, a través del análisis de *Virtudes de mujeres*, analizar cuál era el concepto de virtud manejado por Plutarco, especialmente cuando se refería a las mujeres, cuáles son las diferentes virtudes femeninas ensalzadas en la obra y cuál es su naturaleza y, en definitiva, si el pensamiento de Plutarco ofrece continuidades o rupturas con la ideología patriarcal propia de la época y la sociedad donde vivía.

Fama y silencio

Que Plutarco realice la citada afirmación puede inducir, en efecto, a pensar que se desmarca del contexto patriarcal en el que vive y rompe en cierto modo con la idea predominante en la época acerca de la inferioridad de

[1]Este artículo se inscribe dentro del Proyecto I+D HAR2008-01368/HIST: *Política y genero en la propaganda en la Antigüedad: antecedentes y legado.*

las mujeres. El comienzo mismo de la obra propone una ruptura explícita con la tradición griega clásica, representada por la famosa declaración del historiador griego Tucídides, puesta en boca del ateniense Pericles en su famoso «Discurso fúnebre» tras el primer año de la Guerra del Peloponeso, cuando, dirigiéndose a las viudas de los caídos, les dice que será grande la gloria de «aquélla cuyas virtudes o defectos anden lo menos posible en boca de los hombres» (*Historia de las Guerras del Peloponeso*, 2, 45,2). Y añade que el historiador piensa que «el nombre de la mujer honrada, lo mismo que su persona, deben estar encerrados y sin salir a la calle». En cambio, él se decanta por la opinión del orador griego Gorgias, que defiende la celebración de la fama de las mujeres, y, sobre todo, por la costumbre romana, de rendir homenajes públicos tanto a hombres como a mujeres después de la muerte.

En *Virtudes de mujeres*, Plutarco se preocupa no sólo por reseñar hechos de mujeres dignos de ser recordados, sino también por consignar los nombres de sus protagonistas. Incluso cuando se trata de acciones colectivas, tiende a llamar por su nombre a las actoras más destacadas, así como a las que aparecen con papeles secundarios pero importantes en las referencias a acciones individuales. En total, son treinta y cuatro los nombres de mujeres que aparecen en la obra, incluídos los de la mujer a la que va dirigida, Clea, y aquélla cuya muerte da origen a la discusión

que conduce a la misma, Leóntide. De todos estos nombres, sólo dos, Neera y Calbia, se refieren expresamente a ejemplos contrarios de lo que se quiere exaltar, es decir, a mujeres no virtuosas. No se trata de una novedad de *Virtudes de mujeres*, sino que a lo largo de su extensa obra, Plutarco se preocupa por indagar el nombre de las mujeres (Bremmer 1981); y en esto el pensador griego se decanta por los usos romanos, de los que es gran admirador, frente a la práctica griega, en especial de Atenas, de no consignar los nombres femeninos, de no conceder entidad propia a las mujeres, sino de mencionarlas como «la hija de», «la esposa de» o «la madre de», es decir, en relación con un varón, que es quien les confiere identidad.

Se trata, pues, de un texto sobre mujeres, pero también para mujeres. En este sentido, está dirigido específicamente a una mujer, Clea, a la que también dedica el tratado *Sobre Isis y Osiris*, y para cuyos padres recién casados había escrito *Deberes del matrimonio* (Kapetanopoulos 1966); y viene derivado de una conversación que el autor mantuvo con ella a raíz de la muerte de una amiga común, Leóntide. Ambas mujeres eran sacerdotisas en Delfos y pertenecían a la élite de la ciudad, la misma que propicia la existencia de mujeres cultivadas,[2] que son sin duda

[2]Sobre la educación de las mujeres de las élites en Roma, ver Hemelrijk 1999.

las destinatarias finales de la obra. De Clea, en concreto, señala Plutarco su cualidad de gran lectora. Quizá el hecho mismo de ser una obra destinada sobre todo a mujeres hace que la imagen que Plutarco nos ofrece acerca de las mismas pueda ser algo distinta –al menos aparentemente– a la de, por ejemplo, las presentes en las biografías de las *Vidas paralelas* (*cfr.* Le Corsu 1981), que, después de todo, trata sobre hombres ilustres. Por otro lado, *Virtudes de mujeres* data de los últimos años de vida de Plutarco; sería, por tanto una obra de madurez (Kapetanopoulos 1966; Ruiz Montero y Jiménez 2008); y en ella el autor resumiría sus ideas finales –los pensamientos de toda persona puedan cambiar con el tiempo– acerca de las mujeres o, mejor, sus ideales sobre las mujeres.

La obra está asimismo llena de referencias directas a virtudes de mujeres, es decir, de calificativos referidos a las mismas aplicados a distintos personajes, o de virtudes asociadas a ellas. El estudio de estas virtudes va a ser el centro de este trabajo, pero también teniendo en consideración que Plutarco pretende ante todo mostrar hechos, es decir, actos virtuosos, pues la mejor forma –afirma– de ver las similitudes y diferencias entre virtudes de hombres y mujeres es comparando «vidas con vidas y acciones con acciones». No obstante, esta obra más que establecer una comparación entre actos virtuosos de hombres y mujeres, se centra en hechos realizados por las segundas.

Son ellas las protagonistas, mientras que los hombres por general juegan papeles secundarios o destinados a contextualizar las acciones femeninas. A menudo estos papeles se traducen en su condición de necios o pusilánimes, o más directamente de villanos. Por tanto, si ha de realizarse una comparación, ha de ser respecto a los hechos masculinos que no se narran en este texto, más conocidos por el público en general, y protagonistas principales en prácticamente en todo el resto de la obra de Plutarco (Ruiz Montero y Jiménez 2008: 105; Stadter 1965: 10).

Este texto es la única fuente conocida de muchas de estas historias. Lo es para dieciocho de las veintisiete, y muchos detalles de las nueve restantes son sólo conocidos por él (Stadter 1964: 126). El propio Plutarco admite en la introducción que va a pasar por alto las historias conocidas. Quizá eso explique alguna contradicción con las declaraciones del inicio, y en concreto el contraste entre el silencio de que habla Tucídides sobre la fama de las mujeres, y la celebración de la misma por parte de los romanos. De las veintisiete historias, quince están protagonizadas por mujeres griegas, a las que hay que sumar las etruscas, que llevan sangre ateniense por vía materna, y a Lámpsace, que es bárbara bébrice pero heroína epónima de una colonia griega. Siete están protagonizadas por mujeres bárbaras, cuatro de ellas por galas –tres de Galacia, en Asia Menor, y otra celtas de la Galia–, dos persas y una por salman-

ticenses, en la Península Ibérica; punto éste que no deja de ser llamativo, dada la pobre opinión que tenía Plutarco acerca de los bárbaros (Bravo 1973; Blomqvist 1997). De romanas propiamente dichas sólo hay una, la de Valeria y Clelia, pero podemos añadir la protagonizada por las troyanas, que está en los orígenes de Roma.

¿Es acaso una afirmación de helenismo por parte de Plutarco, o una reivindicación de las silenciadas mujeres griegas? ¿O simplemente que estos actos son menos conocidos, en contraste con los de las romanas, cuya fama sí se celebra públicamente? De hecho, en las *Vidas paralelas*, los caracteres femeninos «buenos» son en su mayoría mujeres romanas (Blomqvist 1997). Seguramente, hechos de famosas romanas dignas de servir como ejemplos de virtud, algunas de ellas citadas en la introducción –Porcia, Cornelia– y otras no, pero de acciones comparables –Sabinas, Octavia, etc.–, eran de sobra conocidos por libros y otras tradiciones culturales y religiosas, y por tanto se escapaban al interés expresado por Plutarco de no aludir a los hechos más célebres y que se encuentran fácilmente en los libros, y serían figuras familiares para su público. En este sentido, no hallamos en esta obra historias mencionadas por historiadores famosos, ni posteriores a la segunda mitad del siglo I a.C., ni mujeres atenienses ni espartanas (Stadter 1965: 125), a las últimas de las cuales Plutarco dedicó su monografía *Máximas de mujeres espartanas*. Por otro lado,

se debe tener en cuenta que la obra tendría como público fundamental a mujeres griegas, que se podrían identificar mejor con las heroínas mayoritarias en la obra; pero la admiración que Plutarco sentía por Roma se manifiesta en el hecho de que tanto griegas como bárbaras en *Virtudes de mujeres* aparecen dotadas de los atributos que se suelen asociar con las matronas romanas, que constituirían para el autor el ideal para todas las mujeres (Blomqvist 1997).

Las virtudes de las mujeres

La palabra *areté*, que Plutarco emplea como título (*Gynaikon aretai*) y como tema de su obra, posee en griego una polisemia que va más allá de la común traducción por «virtud» en castellano. Quizá el término más exacto sea «excelencia» en su sentido general. Etimológicamente está relacionada con Ares, dios de la guerra, con el que comparte la raíz *ar-*, denotando masculinidad, por lo que designaría en principio las cualidades o «excelencias» guerreras (masculinas).[3] Así pues, la virtud sería por definición algo propio de los hombres, en exclusiva, como lo es la función guerrera; y tendría que ver con el valor y el coraje. Es en este sentido como aparece en los poemas homéricos, ligada

[3]Igualmente ocurriría con *aristeía*, ver *infra*. *Cfr. Liddell and Scott's Greek-English lexicon.* Oxford: Clarendon Press, 1883.

a las virtudes del héroe guerrero. No obstante, en ellos ya aparece la *areté* asociada a una mujer, Penélope, aludiendo a su constancia en la fidelidad a su marido, merecedora de inspirar canciones (Homero, *Odisea*, 193-198), como también lo es la de los héroes guerreros, con lo que se equiparan sus «hazañas» con las de éstos.

Con el tiempo el sentido de *areté* fue ampliándose para abarcar las cualidades o virtudes del buen ciudadano, de nuevo varón. Excepcionalmente fue asociada a mujeres y en relación con un servicio al bien común (Finkelberg 2002: 44). Además de las acepciones anteriores, *areté* acabó sirviendo también para designar en general las cualidades o virtudes morales, como justicia, moderación, inteligencia, etc., así como a la «excelencia» en general, tanto del cuerpo como del espíritu. Tendremos que esperar, sin embargo, a finales del siglo V a.C., y sobre todo a época helenística, para que la hallemos ampliamente referida a mujeres (Finkelberg 2002), con estas connotaciones. Pero las virtudes femeninas no serán como las masculinas, aun siendo a veces las mismas, sino las apropiadas a las funciones domésticas. Estamos ya en un contexto de crisis de los tradicionales valores guerreros y ciudadanos de la *polis*, y de mayor presencia pública femenina, pero designan sobre todo sus virtudes domésticas, tan alejadas en principio del mundo de los héroes guerreros homéricos que está en el inicio del término *areté*, aunque incluso en éste, como vi-

mos, ya aparece en relación con el buen cumplimiento del papel de esposa. Y así lo asumen las propias mujeres en los escasos textos de autoría femenina conservados en torno al tema.[4]

Este significado de la *areté* griega coincide casi plenamente con la *uirtus* romana; debemos recordar que Plutarco es un autor griego que vive en el contexto del Imperio romano. Como en griego, está vinculada a las cualidades masculinas, pues etimológicamente proviene de *uir* (varón), y puede servir tanto como término general para designar a las virtudes morales como en concreto el «coraje», tan asociado a la condición de guerrero –aunque sea como identidad simbólica– del ciudadano romano varón, aun cuando no se refiera sólo a la guerra. Por tanto, en un principio, «mujer» y «virtud» son términos incompatibles, y «mujer virtuosa» vendría a designar a aquélla que por sus cualidades y actos se aleja de los «naturales» defectos femeninos y es comparable al varón; aun cuando «virtud» aplicada a las mujeres denote sobre todo las cualidades o «excelencias» propias de los papeles y atributos de género femeninos, como ya he señalado.

No voy a entrar en el concepto filosófico de *areté* en Plutarco, tema que ha sido discutido ampliamente (Cere-

[4]Fintis de Esparta, *Sobre el autocontrol de las mujeres*; Perictione, *Sobre la armonía de las mujeres. Cfr.* Mirón 1999.

zo 1996: 43-63), sino en lo que designa en su *Virtudes de mujeres*. Dado que la obra ejemplifica estas virtudes a través de acciones que mayoritariamente tienen que ver con la heroicidad, lo militar y lo político, a veces areté ha sido traducida como «valentía» –p.e. traducción al inglés de Loeb– y su actos como «hazañas». Y de hecho en su obra Plutarco a menudo emplea el término areté con reminiscencias heroicas, incluso ligándolo al sentido más antiguo de uirtus como «hombría» (ver Cerezo 1996: 47, 50). Sin embargo, *Virtudes de mujeres* no se reduce a esta tipología de virtud. En la introducción, donde Plutarco señala repetidamente que su propósito es demostrar que la areté en hombres y mujeres es la misma, engloba bajo el término aretai virtudes como magnificencia (*megalopragmosyne*), inteligencia (*synesis*), sensatez (*phronema*, *phroneseis*), valentía (*andreía*), justicia (*dikaiosyne*), amor al marido (*philandria*) o magnanimidad (*megalophrosyne*). Al mismo tiempo, defiende que las mismas virtudes pueden tener diferencias y semejanzas debido a las distintas costumbres, el carácter de las personas, su educación y su modo de vida. Así, una misma virtud puede manifestarse de forma diferente en un hombre y en una mujer, pero también entre distintos hombres y distintas mujeres; lo cual no supone que el significado general de cada una no sea el mismo.

Por otro lado, frente a la mezcla de virtudes y vicios que presentan los grandes personajes masculinos biografiados en las *Vidas paralelas*, las heroínas de *Virtudes de mujeres* son ante todo ejemplo de virtudes, salvo un par de «malas mujeres» que se contraponen a ellas, mientras que los defectos están sobre todo asignados a los varones, en especial los «villanos». Lejos de considerar que Plutarco suponía una superioridad moral a las mujeres –cosa que no ocurre, desde luego, en muchos caracteres femeninos de las *Vidas paralelas*–, debemos recordar nuevamente que el tema de la obra son las «virtudes» de las mujeres, no sus defectos, y demostrar que son tan excelentes como los hombres. De ahí que una mujer como Olimpia, cruelmente retratada en la *Vida de Alejandro* (Blomqvist 1997), sea aquí comparada en su magnanimidad nada más y menos que con Cornelia, la madre de los Gracos, ejemplo donde los haya de virtuosa matrona romana. También hay que tener en consideración que, mientras las Vidas son biografías, que incluyen todo, lo bueno y lo malo, de cada personaje, en Virtudes de mujeres se relatan anécdotas, hechos puntuales, aunque puedan prolongarse en el tiempo, mediante los cuales los mujeres expresan con mayor énfasis su virtud en contextos de conflicto. Sobre las *Vidas* se ha señalado que Plutarco pretende presentar tanto vicios que provoquen rechazo, como virtudes que causen admiración y deseo de emulación (Cerezo 1996: 240), lo que afecta tanto a

los caracteres principales masculinos como a los secundarios masculinos y femeninos. *Virtudes de mujeres*, dirigido a un público eminentemente femenino, se centra, en cambio, en los modelos de virtud, aunque aparezcan, como contrapunto a las protagonistas, algunos de vicio.

Las virtudes relacionadas con las mujeres o con las que se califica a ellas mismas en el texto son muchas y variadas. Empezaré por la propia *areté*.

Varias son las mujeres cuya *areté* se menciona expresamente, y en variadas circunstancias. En buena parte de ellas, la *areté* está relacionada con el coraje. De lo llevado a cabo por las mujeres focidias, quienes, ante la perspectiva de ser esclavizadas si sus hombres eran derrotados, votaron a favor de la inmolación –también lo hicieron los niños–, asegura Plutarco que no era inferior a ninguno realizado por mujeres en *areté*. Las mujeres de Quíos manifiestan su *areté* en dos ocasiones. En una infundieron coraje en los hombres después de la derrota, conminándoles a no abandonar sus armas a pesar de lo pactado en la rendición, con lo cual se salvaron. En otra, ellas mismas entraron en acción animando a los hombres en el combate y lanzando desde la muralla piedras y proyectiles a los enemigos, quienes, para ganarse el apoyo de los esclavos, les habían prometido la libertad y entregarles en matrimonio a sus dueñas. La acción de las vírgenes romanas, comandadas por Clelia, que eran rehenes del rey etrusco Porsena y escaparon in-

ternándose en la fuerte corriente de un río, provocó la admiración de los hombres por su *areté* y audacia (*tolma*). La *areté* de dos mujeres causó que los hombres de Cumas se liberasen de un tirano: una anónima, que «les introdujo el pensamiento y el impulso de la acción»; y Jenócrita, que «colaboró en su realización». También es calificada de audaz Megisto cuando suplica a los hombres rebelados contra el tirano de Elis, Aristotimo, que no ultrajen y maltraten a las hijas de éste; sin duda la misma que mostró ante el tirano, junto a a las otras mujeres de Elis, al negarse a colaborar con éste convenciendo a su marido de que depusiera su actitud de rebeldía, incluso bajo la amenaza de muerte para ella misma y su hijo. Plutarco afirma de ella que era quien estaba en la posición de mando entre las mujeres cautivas por su marido y su propia *areté*. El término está denotando algo más que valor, aunque sin duda el de Megisto tiene mucho que ver con su *areté*.

La *areté* no siempre está relacionada directamente con tener coraje o infundirlo. En el caso de las doncellas de Mileto, que estaban afectadas por una epidemia de suicidios, su areté se manifiesta al deponer su actitud ante la amenaza de que las ahorcadas sean llevadas desnudas por el ágora. Comenta Plutarco:

> Evidentemente, gran prueba de nobleza y virtud es la preocupación por la mala reputación y el hecho de que quienes, ante lo más terrible de to-

> do, la muerte y el dolor, hicieron sin reparo ostentación de su desgracia, no aceptaron ni soportaron la vergüenza que les vendría después de su muerte.

En este caso, la *areté* se relaciona con la nobleza o bondad natural (*euphyía*) y el temor a la mala reputación (*adoxía*). En cuanto a la *areté* de Lucrecia, va referida sin duda tanto a su dolor por la deshonra de ser violada como a su valor para suicidarse honorablemente. Algo parecido puede decirse de Timoclea de Tebas, a cuya *areté* alude Plutarco en dos ocasiones: una, respecto a la común de su familia, y en especial de su hermano Teágenes, general muerto en la batalla de Queronea, que la ayuda a soportar con mayor facilidad la desgracia; y otra, la que admira Alejandro Magno, después de que ella mate a su violador macedonio.

Aretafila (literalmente «amante de la virtud»), quien por sus acciones y *areté* es comparable a las heroínas, va más allá del valor demostrado en su lucha por liberar a Cirene de dos tiranos, según nos la retrata Plutarco: «Era bella de aspecto, tenía una extraordinaria reputación por su forma de pensar y no estaba exenta de sagacidad política».

La *areté* se contrapone a la maldad (*mochthería*), como lo ejemplifican Neera y Polícrite de Naxos. La primera provoca una guerra mediante un adulterio; la segunda, casada contra su voluntad con el general de los eritreos

que atacan Naxos, la termina indicando secretamente a los naxios el modo de tomar la fortaleza. Luego suplica por la vida de su marido. En otra versión de la misma historia, tomada de Aristóteles, Polícrite logra una paz favorable para los suyos, demandando al general eritreo, a cambio de su amor, una plaza fundamental para el equilibrio de fuerzas. Plutarco resalta el contraste señalando que la guerra «llegó a su fin por la virtud de una mujer, igual que había surgido por la perversidad de otra». Es evidente aquí que la *areté* tiene que ver tanto con el valor como con la inteligencia y, sobre todo, la buena conducta como esposa.

Que la *areté* engloba toda clase de virtudes morales lo demuestra el retrato que hace Plutarco de Camma de Galacia, sacerdotisa de Ártemis:

> notable por su belleza y juventud, pero más admirada por su virtud. No sólo era sensata y amante de su marido, sino también inteligente, magnánima y extraordinariamente querida por sus subordinados a causa de su bondad y honradez.

Este cúmulo de virtudes, en especial las últimas, puede contrastar con la acción realizada por Camma, quien venga la muerte de su marido a manos de un pretendiente, envenenando a éste y a sí misma, mediante un engaño. Pero lo que hace es precisamente defender su virtud, aparte de

hacer justicia, y manifestar su amor y lealtad al marido muerto.

Además de la *areté*, otras virtudes son asociadas a las mujeres en el texto. Comenzaré enumerando las relacionadas con el valor, y que desde luego tienen sentido por el tipo de acciones que realizan. En primer lugar, el coraje, la *andreía*, que literalmente significa «hombría» y es, por tanto, una virtud por definición masculina –lo que hace a los hombres ser hombres–, y está relacionada con su función guerrera; de ahí que mujer y *andreía* sea una contradicción de términos. Plutarco ha incluido la *andreía* en su «catálogo» de virtudes en la introducción de la obra, y pareciera a simple vista que, al defender la igualdad en virtud entre hombres y mujeres, fuese partidario también de las mujeres virilizadas, unas figuras a la vez problemáticas y fascinantes para el pensamiento griego y romano (McInerney 2003: 320-328).

Sin embargo, a pesar de las muchas acciones valerosas de las mujeres, sólo una es admirada explícitamente por su *andreía*: Erixo, quien atrajo con engaños al tirano que la pretendía y que había asesinado a su marido, dando ocasión al hermano de la heroína para que lo matase. Después, ante la amenaza de guerra con Egipto que esta acción causó, fue con su madre y su hermano a ver al rey Amasis para defender su causa, con éxito. No obstante, aparecen mencionadas otras virtudes relacionadas con la *andreía* y

las virtudes guerreras de los hombres. El vigor (*rome*) y la audacia (*tolma*) de la mencionada Clelia son admirados por Porsena. Pero las mujeres más viriles de la obra son las de Argos, cuya participación directa en el combate portando armas merece ser denominada como heroísmo, *aristeía*; otra palabra que proviene del dios Ares.

Por lo general, las mujeres exhiben su valor asistiendo a los hombres, no interviniendo con sus propias manos en combates y homicidios. Ánimo (*tharsos*) demuestran las mujeres de Melos, que acudieron con sus maridos al banquete donde iban a ser masacrados, entregándoles las armas que llevaban escondidas entre sus ropas en el momento oportuno.

La persona que con mayor frecuencia exhibe virtudes relacionadas con un espíritu combativo es Aretafila. Se defiende valerosamente (*erromenos*) de las acusaciones; resiste invencible (*aéttetos*) las torturas; y, en definitiva, nunca se deja vencer, gracias a su amor a la victoria (*philoneikía*), es decir, su espíritu de emulación, amor a la rivalidad y competitividad, virtud asociada a la *aristeía* (superioridad, heroísmo) propia del combate militar y político, es decir, del mundo de los hombres. Plutarco considera esta virtud en su más puro sentido homérico –«quien quiere descollar siempre y sobresalir por encima de los demás» (*Ilíada*, 6,208; 11,784)–; pero debe según él, sin embargo,

tenerse en la justa medida, pues el exceso acarrea efectos negativos (Cerezo 1996: 60-77).

La *aristeía* o superioridad, ser el mejor, se relaciona también con la posición social y el honor. Aunque no faltan las mujeres del pueblo en la obra, las que son mencionadas por su propio nombre pertenecen en su mayoría a los altos estratos sociales: Telesila de Argos, Lucrecia, Valeria, Clelia, Micca, Megisto, Miro, Pieria, Lámpsace, Aretafila, Camma, Estratonice, Quiomara, Timoclea, Erixo, la mujer de Pites. En concreto, gozan de alta dignidad o respeto (*axíoma*), por su posición, Megisto, Timoclea y Crítola, la madre de Erixo. Noble (*gennaía*) se llama a Timoclea y a Micca, aunque en este último caso la nobleza tiene ante todo un carácter moral, pues se refiere a la entereza con que resiste hasta la muerte la violación. La nobleza (*eugeneia*) de las hijas del tirano Aristotimo se manifiesta también en la manera en que afrontaron la muerte mediante el suicidio, después de haber escapado a la violación gracias a las súplicas de Megisto. La nobleza, pues, puede aludir tanto a la de nacimiento como a la de espíritu, que en Plutarco parecen ir unidas. Por otro lado, el orgullo (*hybris*) de Lucrecia, que no pudo soportar el deshonor de la violación, fue el que puso fin a la monarquía en Roma, demostrando que la *hybris* –las tan temidas para la sociedad griega desmesura e insolencia– también podía tener una acepción positiva.

Como podemos observar en estos casos, si en los hombres el honor se manifiesta en el combate y en la política, en las mujeres tiene sobre todo que ver con la conducta sexual. El pudor (*aidous*) es importante para las mujeres y afecta a toda la comunidad. Una mujer de Cumas se vale de él, en la historia de Jenócrita, para animar a los hombres al combate. Cuenta Plutarco que ella, al pasar el tirano Aristodemo, se cubrió el rostro; preguntada por sus conciudadanos por qué sólo mostraba ese pudor ante él, ella respondió: «Porque Aristodemo es el único hombre entre todos los de Cumas», lo que provocó la vergüenza de los hombres y los incitó a luchar por su libertad.

El buen orden (*eutaxía*) de las muchachas de Ceos, compartido por sus pretendientes aunque puesto el peso principalmente en ellas, consistía en mantener la castidad a pesar del contacto frecuente entre ambos sexos, de modo que no se conoció en setecientos años un solo caso de adulterio o seducción. También la *sophrosyne* de las mujeres está vinculada a su buen comportamiento sexual. Esta virtud, que es una de las más apreciadas en el mundo griego, no tiene traducción exacta al castellano; se suele traducir como autocontrol o sensatez, pero significa también prudencia, moderación, conocimiento de los propios límites, y en particular en el caso de las mujeres, castidad (North 1977). Así lo indican los dos casos en que se asocia esta virtud o se califica de autocontrolada (*sophron*) a una

mujer: las mencionadas Camma y Erixo, que se deshacen violentamente de sus indignos pretendientes, que previamente habían asesinado a sus amados maridos.

La fama (*doxa*) y el honor (*timé*) de Pieria de Miunte, ganados por poner fin a la guerra entre su ciudad y Mileto, porque así se lo pidió a su enamorado milesio, consistía sobre todo en la celebración del amor que éste le tenía:

> Pieria tuvo, en efecto, fama en una y otra ciudad, hasta el punto de que aun hasta ahora las mujeres de los milesios suplican que sus maridos las amen tanto como Frigio amó a Pieria.

Si es un honor tener el amor de un marido, es una virtud para una mujer amarlo, como es el caso de Camma, que es calificada de «amante de su marido» (*philandros*). Esta virtud de la *philandria* o amor al marido por parte de las mujeres es esencial en Plutarco, quien considera el matrimonio una institución sagrada, y que el amor por excelencia es el amor conyugal (Aguilar, 1990; Teodorsson, 2004/2005); aunque recae sobre la esposa la mayor responsabilidad de que exista en su seno lealtad y armonía (Auberger, 1993; Boulogne, 2009/2010), y en ninguna parte en la obra de Plutarco hallamos nombrada la virtud correspondiente –el amor a la esposa–, aplicada a los hombres.

Las virtudes referidas a la bondad también suelen tener estas acepciones, y contrastan tanto con su valor

como, sobre todo, con las acciones violentas cometidas por algunas de ellas. Erixo es humana (*philánthropos*); una virtud ésta, la *philanthropia* (humanidad, benevolencia), que es central en el pensamiento plutarqueo, como ese sentimiento de afecto entre los seres humanos esencial para la sociabilidad (Becchi 2009). Aretafila persevera porques, además de su *philoneikía*, es amante de lo honorable (*philokalos*). Una de las virtudes de Camma es la benevolencia (*eumeneia*). También es calificada de magnánima (*megalophron*), como lo son asimismo Cornelia, Olimpia y Micca. Las muchachas de Mileto demuestran su bondad natural (*euphyía*) renunciando al suicidio por temor a la deshonra tras la muerte. La muchacha de Pérgamo que, por amor, se atreve a enterrar el cuerpo de Poredorix, ejecutado y dejado insepulto, es inocente (*ákakos*). Camma también se caracteriza por su bondad (*chrestotes*); y la mujer de Pites, quien con su astucia logró que su marido moderara la explotación con que oprimía a su pueblo, es llamada buena (*chresté*).

A la mujer de Pites también se la califica de sabia (*sophé*). Y con ella entramos en un importante grupo de virtudes que se refieren a la inteligencia. Camma es inteligente (*syneté*); y la inteligencia (*synesis*) caracteriza a Quiomara, quien, después de ser capturada y violada, hizo que mataran a su agresor, y luego llevó la cabeza de éste ante su marido, afirmando que más noble que la fi-

delidad «es que viva solamente uno que haya tenido trato íntimo conmigo». La sensatez (*nous*) también caracteriza a Camma. La sagacidad (*phrónema*) es mostrada por Porcia, Timoclea y Quiomara. Y Aretafila de Cirene está dotada tanto de astucia (*phronis*) como de sagacidad política (*politiké deinotes*).

Las acciones de las mujeres

Son muchas, pues, las mujeres asociadas en el texto de Plutarco con alguna virtud. Pero, como señala en la introducción, lo que pretende el autor es demostrar la *areté* de las mujeres a través de sus actos. También los personajes de las *Vidas paralelas* muestran sus virtudes y vicios, más que mediante calificativos, con sus acciones (Cerezo 1996: 63).

Dichas acciones también se refieren a las virtudes antes señaladas, aunque no se las califique así explícitamente.

En primer lugar, en cuanto al coraje, sin duda lo muestran las mujeres que toman las armas e intervienen en el combate. Así ocurre con las jóvenes de Argos, de quienes Plutarco señala que «un impulso y audacia demoníaca» se apoderó de ellas «para rechazar a los enemigos en defensa de su patria». Las mujeres de Salmántica, derrotada la ciudad, salieron de ella ocultando las armas que los hombres

no podían llevar, y luego se las entregaron e incluso algunas intervinieron en el combate. Valientes son también las muchachas romanas –entre ellas Valeria y Clelia– tomadas como rehenes, al escaparse. Megisto y las otras mujeres de Elis se niegan a colaborar con el tirano en favor de la rendición de sus maridos, anteponiendo su patriotismo a su propia vida y la de sus hijos. Esta heroína es una de las más positiva y largamente retratadas en la obra; Plutarco prefiere la consecución del bien común, y es crítico con quienes anteponen la salvaguardia de su propia familia a la de la comunidad (Facq 2004/2005: 43-45).

El valor de las mujeres consiste, sin embargo, sobre todo en favorecer la acción de los hombres: asistiéndoles en el combate, como las quiotas y las melias; proporcionándoles los medios o el valor para asesinar al «villano», como Polícrite, Aretafila, Erixo y Jenócrita; o incitándolos a tener coraje, como las quiotas y las persas. Estas últimas avergonzaron a los hombres que huían mostrándoles sus vientres desnudos, diciéndoles: «¿Dónde vais, los más cobardes de todos los hombres?, pues en vuestra huida no podéis ocultaros aquí, de donde procedéis». Con ello, lograron que los hombres volvieran a la lucha, y vencieran. Así pues, el valor de las mujeres consiste sobre todo en hacer que los hombres sean valerosos, es decir, que cumplan su papel de género.

Esta historia señala también el uso que hacen las mujeres de su cuerpo y su pudor, como en el caso del episodio de la mujer de Cumas, como medio para la acción, destinada sobre todo a avergonzar a los hombres para lograr algo de ellos. Y no sólo para incitarlos al valor. También se desnudaron las licias, pero esta vez para detener al héroe Belorofonte, que iba a arrasar su tierra, y quien se retiró avergonzado ante su visión.

El valor femenino también sirve para evitar un mal o la guerra. Los mujeres celtas se interpusieron entre los ejércitos enfrentados en una guerra civil, y acabaron reconciliándolos a todos. Las mujeres de Anfisa protegieron, en plena guerra entre ambas ciudades, a las ménades focidias que habían ido a parar descuidadamente al ágora, colocándose alrededor de ellas y luego escoltándolas fuera de la ciudad. El colegio sacerdotal de las Dieciséis Mujeres suplicó al tirano Aristotimo en favor de las mujeres eleas presas; y, si no tuvieron éxito con él, el modo en que éste las maltrató animó a los hombres a la rebelión. En la misma ciudad, Megisto suplica a acalorada multitud que no ultraje y mate indignamente a las hijas del tirano. Pieria acaba con una guerra sencillamente pidiéndole la paz a su enamorado, al igual que en la versión aristotélica de los actos de Polícrite, ésta le pide al suyo que le ceda una plaza, con lo cual las fuerzas entre Naxos y Mileto se equilibran, y provoca una paz negociada. Aunque a veces, para evitar

muertes de unos, se provoca la de otros, como ocurre con Lámpsace, que traicionó a su propio pueblo para salvar a los colonos griegos.

La reputación tiene gran importancia para las mujeres. La *areté* de las jóvenes de Mileto y de Ceos consiste, como hemos visto, ante todo, en proteger o cuidar su pudor. Las focidias votan autoinmolarse por temor a la esclavitud, y la perspectiva de ser casadas con sus esclavos mueve a las quiotas a asistir en el combate y animar al coraje a los hombres. Lucrecia se suicida tras la violación. Micca resiste hasta la muerte a la violación. Las hijas de Aristotimo se enfrentan valerosamente al suicidio después de ser libradas del ultraje y la muerte indigna. Ya hemos visto cómo se vengó Timoclea del ultraje, y también Quiomara, mostrando al mismo tiempo su fidelidad al marido. En cambio, Jenócrita traiciona al tirano Aristodemo tanto por patriotismo como por disgusto ante su unión forzada e ilegítima con él. Igual ocurre con Aretafilia, quien procura la muerte del asesino de su marido; Camma lo venga por sí misma, al tiempo que protege su propio pudor, demostrando mediante sus actos la *philandria* que se le atribuye. Polícrite de Naxos, a pesar de haber sido forzada al matrimonio, después de traicionar a su marido Diogneto, suplicó por su vida.

El tema de los pretendientes asesinos de maridos y los matrimonios forzados, es recurrente en *Virtudes de mu-*

jeres, como contexto y/o detonante de la acción de las mujeres. Por un lado, la venganza del asesino de los maridos es muestra para una mujer de una de las virtudes femeninas más valoradas en la sociedad grecorromana: la *philandria* o amor al marido. Por otro, los matrimonios forzados suponen un atentado contra una de las bases fundamentales que para Plutarco debe regir en el matrimonio, el amor entre esposos (Santa Barbara 2009), de modo que la lealtad que se le exige a una mujer respecto a su marido –a veces se produce, a pesar de lo involuntario del vínculo, pero nunca si ha sido sobre el cadáver del anterior–, puede ser ignorada por ella, e incluso acrecentar su incomodidad con la situación general. En todo caso, esta falta de respeto hacia la institución matrimonial es una manifestación de extrema maldad de los villanos en Plutarco, quien tanta importancia, como hemos visto, otorga al matrimonio y al amor entre esposos. Por otro lado, detesta la violencia en el amor, en todos los sentidos, incluyendo el amor a la fuerza y la violencia de la pasión amorosa (Cerezo 1996: 206). Y también nos muestra a las mujeres afectadas por este tipo de violencias sobre sus papeles de género, ya que el matrimonio es la meta y la esencia de sus vidas; en consecuencia, las acciones emprendidas a causa de esta afrenta nacen de las propias virtudes domésticas de las mujeres.

La *philandria* tiene otros modos de expresarse en la obra. Leales a sus maridos eran las mujeres que los asistían

en el combate, como las melias. Megisto y las mujeres de Elis se negaron a traicionarlos, poniéndolos por delante de su propia vida y la de sus hijos, tanto por lealtad hacia ellos como por patriotismo. Las mujeres etruscas ayudaron a sus maridos a escapar de la prisión intercambiando sus ropas con ellos.

El amor al marido lo muestra Estratonice de una manera bien distinta, y muy digna de elogio al parecer del Plutarco. Pues, viendo que no podía darle hijos, le preparó personalmente una prisionera para que los tuviese por ella, y luego los crió con amor y magnificencia como si fuesen propios. Precisamente Plutarco liga la historia de ésta con la de Quiomara, quien demuestra su fidelidad al marido haciendo matar a su violador. No sólo están asociadas ambas acciones por estar protagonizadas por mujeres gálatas, sino porque ejemplifican dos formas diferentes de ser *philandros*. Virtud que puede abarcar al sentimiento amoroso puro, sin haber aún matrimonio de por medio: la muchacha de Pérgamo fue valiente por amor.

En cuanto a la bondad, es manifiesta en las mujeres de Anfisa que protegen a las focidias; en los actos de Megisto, intercediendo por las hijas del tirano; en las intenciones de Lámpsace, que quería evitar que sus conciudadanos cometieran una acción «terrible e impía» con los colonos griegos instalados junto a ellos; o en la preocupación de la mujer de Pites por los ciudadanos explotados por sus

maridos. Y con esto dio asimismo muestras de *philandria*, pues también le hizo un bien moral a él al sacarlo de su error.

Sensatas y prudentes fueron las mujeres troyanas que, al llegar a Italia, decidieron que debían establecerse y dejar de ir errando por el mundo, y para ello quemaron las naves, y para apaciguar a los hombres los abrazaron y besaron. Y también lo fueron las focidias, las celtas, las quiotas, Pieria, Polícrite o Megisto.

Astutas se muestran las salmanticenses y las mujeres de Quíos, en su modo de lograr que los hombres sigan en posesión de sus armas tras la rendición. Polícrite de Naxos, en la primera versión, envía una nota a sus hermanos oculta en un pastel informándoles del modo y el momento de tomar la fortaleza enemiga. La mujer de Pites idea un ardid para convencer a su marido de que deje de explotar a sus súbditos en las minas de oro: le ofrece para cenar alimentos de oro, señalándole que no hay otros, ya que todo el mundo ha abandonado el cultivo de la tierra para trabajar en las minas.

La astucia de las mujeres se expresa a menudo mediante el engaño, como Camma, que hace creer a su pretendiente que se muestra propicia, o Timoclea, que conduce a su violador al fondo de un foso, asegurándole que ahí tiene escondidas sus riquezas, y allí le arroja piedras hasta matarlo. El engaño, el *dolos*, está asociado en el mundo

clásico a las mujeres, como uno de los instrumentos más perturbadores a los que suelen recurrir, empleado para imponerse a los hombres, normalmente para mal, pero también para bien, como ocurre en estas historias de Plutarco. El fin justifica los medios, y sin duda es por la *areté* de estas mujeres que se convierte en virtud lo que normalmente es considerado un vicio.

Aunque, en cuanto a astucia, ninguna supera a Aretafila. El tirano de Cirene, Nicócrates, mató a su marido y la obligó a casarse con él, lo que la movió tanto como el patriotismo ante la desdicha de sus conciudadanos, a intentar liberar a la ciudad de él. Primero quiso envenenarlo; al ser descubierta por su suegra, Calbia, se defendió aduciendo que estaba preparando un filtro de amor para evitar las infidelidades de su marido. A pesar de esto, Aretafila fue torturada, lo que soportó con tal entereza que Nicócrates se arrepintió y renovó su pasión hacia ella. Entonces intentó Aretafila ganarse al hermano del tirano, Leandro, utilizando a su propia hija, a la que adiestró para seducirlo y luego persuadirlo de que liberara a la ciudad. Leandro hizo matar a su hermano, tomó el poder y se tornó en otro tirano. Aretafila convenció a Anabo, un potentado libio, de que le declarase la guerra, y luego se propuso a sí misma para mediar entre ambos bandos; pero lo que hizo en realidad fue sobornar a Anabo para que capturase a Leandro durante las negociaciones. Entregado el tirano a los

ciudadanos de Cirene, fue ejecutado junto con su madre Calbia. A Aretafila sus conciudadanos le ofrecieron participar en el gobierno.

> Pidieron a Aretafila, como apropiado merecimiento, que compartiera con los mejores ciudadanos el control y administración del gobierno. Pero ella, como alguien que hubiese jugado como en un drama variados y muchos papeles hasta ganar el premio, cuando vio a la ciudad libre, se retiró al instante a los aposentos de las mujeres, y, rechazando toda clase de intromisiones en los asuntos públicos, pasó el resto de su vida tranquilamente ante el telar en compañía de sus amigos y parientes.

En el relato de Aretafila se repiten algunas de las constantes que se han ido observando en otras historias de *Virtudes de mujeres*: el patriotismo y la preocupación por los males sufridos por sus conciudadanos, el uso de la seducción –de ella y de su hija– como arma política, y sobre todo la astucia, que en este caso, como en otros ya señalados, consiste en el empleo de un *dolos*, un engaño, para lograr sus objetivos. Obsérvese que para ello, y en concreto con un fin violento, hace uso de instrumentos de gestión pacífica de conflictos, como la persuasión y la mediación, que tanto se pueden observar en las mujeres del mundo griego (Mirón 2003). Considérese también que el empleo directo de la violencia lo hace a través de otros, varones

todos; cuando lo hace por ella misma, es mediante el envenenamiento, que es un asesinato traicionero y femenino por antonomasia, vinculado con la cocina y al cuidado. Aretafila es una luchadora valiente, pero no es desde luego una guerrera. A pesar de su inteligencia política, sus virtudes domésticas se imponen al final, regresando al gineceo y al telar. Y aquí estriba para Plutarco su mayor manifestación de *areté*: como mujer virtuosa, una vez finalizada su intervención puntual y desesperada en los asuntos públicos, se retira a su vida privada, la propia de las mujeres.

Debe compararse esta actitud con la de la mujer de Pites, quien, como se ha señalado, también es inteligente y virtuosa y se preocupa por el bienestar de sus súbditos. Ella también recurre a la astucia, aunque en este caso no es más que un ardid para hacer ver a su marido la realidad, en un acto genuinamente pacífico y por la paz social. Sin embargo, al retirarse Pites del poder «su mujer administró muy bien los asuntos de gobierno y proporcionó a los ciudadanos una liberación de sus males».

La de la mujer de Pites es la última historia relatada en la obra, y podría pensarse en una reivindicación de la capacidad de gobierno de las mujeres, como también se observa en Aretafila, aunque ésta renuncia para retornar a la vida doméstica. La mujer de Pites es persa, una bárbara pues, y en todo caso asume un poder delegado, pues su verdadero detentador es su marido. Las otras mujeres

que asumen un cierto poder político formal son las celtas: tras evitar una guerra civil y lograr la reconciliación, los hombres les consultaron a partir de entonces los asuntos de guerra y paz, decidían con ellas las cuestiones conflictivas con los aliados, y eran las jueces de los tratados de paz de los celtas. Puede que Plutarco defienda la capacidad política de las mujeres, pero al situar el ejercicio del poder en el mundo bárbaro –y no pleno, sino por delegación o a efectos más bien consultivos–, también asume que es más conveniente para las civilizadas mujeres grecorromanas el mundo doméstico, como ocurre con la griega Aretafila. El mundo del poder político explícito, formal y pleno se impone, pues, como frontera infranqueable de la acción de las mujeres (ver Schmitt-Pantel 2009: 51-54).

Más expresivo es Plutarco cuando se trata de mujeres que toman las armas en la batalla, es decir, de verdaderas guerreras que asumen un papel masculino por antonomasia, aunque sea de forma puntual. Sólo ocurre en dos ocasiones: las bárbaras salmanticenses y las griegas argivas. De las primeras no se añade nada más, pero de las segundas las causas y los resultados son significativos. En cuanto a las segundas, dice que de las jóvenes se apoderó «un impulso y audacia demoníaca», como si, a pesar del éxito militar de su intervención, su irracional naturaleza femenina no dejara de dominar en ellas, siendo más equiparables a las salvajes amazonas que a los civilizados guerreros (varones)

griegos. En cuanto a los resultados, aunque sólo combaten una vez y en un momento de desesperación, se virilizan incluso para las generaciones futuras. Plutarco habla de la instauración de una fiesta, llamada de la Insolencia (*Hybristiká*), es decir, de la *hybris*, el elemento de mayor desorden en el mundo griego, en la que las mujeres se vestían de hombres y los hombres de mujeres, para celebrar su acción. Y también de la actitud arrogante desarrollada por las mujeres a partir de entonces. Obligadas a casarse, ante la escasez de conciudanos varones, con periecos; «corría el rumor de que los menospreciaban y los trataban con indiferencia al acostarse». Entonces se promulgo una ley que ordenaba «a las mujeres casadas que tuvieran barba se acostaran con sus maridos», asumiendo de forma simbólica –e irónica– su «masculinización». Eso no significaba que fuesen consideradas como hombres. El festival no hace sino restablecer el orden de género mediante una ruptura ritual del mismo; la ley obliga a las mujeres viriles a cumplir su papel de género.

En cambio, Plutarco califica de «innoble, mujeril e indigna de un caudillo que había aprendido a afrontar las situaciones» la acción del tirano Aristotimo de Elis, cuando levanta su espada contra Megisto, teniendo aquí «mujeril» el significado de cobarde. Respecto al tirano de Cumas, Arsitodemo, ofrece como ejemplo de su extrema perversidad el obligar a los jóvenes a adoptar la apariencia de mujeres

y las jóvenes la de hombres. Recuérdese que relaciona con la *hybris* el travestismo ritual de mujeres y hombres en Argos. Asimismo, la forma en que una mujer incita a los ciudadanos de Cumas a enfrentarse contra Aristodemo es dudando de que sean realmente hombres; como ocurre con las mujeres persas, que asimilan la cobardía al regreso al seno materno.

Por otro lado, a Plutarco se le escapan –acaso inconscientemente– algunos prejuicios tradicionales acerca de la naturaleza de las mujeres. Por ejemplo, también califica de «mujeril» a la «tonta» preparación de filtros de amor, como pone en boca de Aretafila, aunque esto quizá pueda atribuirse a una ironía de la heroína. También el adjetivo «mujeril» aplicado a Aristotimo aparece como parte de una frase pronunciada por uno de los rebeldes, así que se podría pensar que Plutarco se limita a reproducir una palabra de uso común. Pero no puedo dejar de notar lo asombrado que parece ante el comportamiento de las melias:

> Es, en efecto, digno de admirarse el silencio y el coraje de las mujeres, y el hecho de que ni una sola entre muchas, ni siquiera involuntariamente, se acobardara por timidez.

Así pues, si la *andreía*, el coraje, es lo que hace a un hombre ser un hombre, y su opuesto, la cobardía, es considerada «mujeril» o al menos indicio de no ser un verdadero hom-

bre, parece que en correspondencia lo que define a una mujer sería la cobardía. ¿Se puede deducir de ello que Plutarco defiende las «mujeres viriles»? Difícilmente, a juzgar por lo que desarrolla en esta obra, y en particular por las consecuencias «jocosas» de la viril acción de las mujeres de Argos. Pero sí se puede afirmar que considera las virtudes morales masculinas apropiadas para las mujeres.

Reflexiones finales: ¿son equiparables las virtudes de mujeres y hombres?

«Una sola y la misma es la virtud de la mujer y del hombre» afirma Plutarco, pero también señala que la *areté* puede tener manifestaciones diferentes, según la costumbre, el modo de vida, el carácter personal o la educación. También según el sexo. Aunque la *areté* en esencia sea la misma, ya sea en su acepción de valor, pudor, bondad, prudencia o inteligencia, y entre las propias mujeres puede variar de unas a otras, Plutarco traza, unas veces con mayor sutileza que otras, los límites entre lo femenino y lo masculino «virtuosos». Sí, las mujeres pueden realizar acciones «viriles», o al menos comparables a las de los hombres por sus efectos en toda la comunidad; pero su *areté*, incluso la mostrada en relación con el coraje, está ligada a sus virtudes domésticas; y sus acciones, aunque sean

en o repercutan en el espacio público, tienen un carácter eminentemente femenino. Rara vez emprenden acciones puramente masculinas, como es el combate guerrero o la asunción del poder político. Y por ello, salvo excepciones «bárbaras» –e incluso en éstas, de una manera limitada–, la mujeres se retiran después de sus actos heroicos a continuar con la vida propia de una mujer, entregadas a su casa y a su familia.

Uno de los temas más recurrentes de la obra es la reputación de las mujeres, que como hemos visto suele estar ligada a su honor sexual; la pérdida de éste, el temor a perderlo o el deseo de recuperarlo, están detrás de muchas de sus acciones que merecen ser celebradas. Igualmente cabe destacar la continua presencia –explícita o implícita– de la lealtad y el amor al marido. Esto distingue claramente a las heroínas de los héroes. En toda la obra de Plutarco no hallamos unas preocupaciones y virtudes equivalentes en los hombres. Aunque otorgue singular importancia al amor entre marido y mujer, el mayor peso recae en ella. De hecho, los hombres demasiado enamorados de sus esposas –como Pompeyo de Cornelia– o, peor aún, guiados por ellas –como Antonio por Cleopatra–, merecen crítica, acaso en tanto hombres que muestran una actitud emocionalmente «femenina». En cambio, las mujeres que se aproximan, aunque sin ser iguales a ellos, en virtud, emociones y actos a los hombres, son elogiadas, siempre y

cuando no pretendan en realidad ser como los hombres. No se desvía, pues, de una premisa básica del patriarcado: mientras la mujer «virilizada» puede ser asumida perfectamente, e incluso digna de encomio, dentro de unos límites; toda «feminización» de los hombres, por puntual que sea, es directamente reprobable. Después de todo, la emulación de lo superior es más fácilmente aceptable que la de lo inferior.

Mucho se ha debatido acerca de si Plutarco era una especie de defensor de la dignidad e igualdad de las mujeres (Aguilar 1990; Teodorsson 2004/2005), o en realidad mostraba más bien una actitud bastante tradicional, en la que daba por sentada la inferioridad de las mujeres (Auberger 1993; Blomqvist 1997; García López 1990; Le Corsu 1981; McInerney 2003; Schmitt-Pantel 2009). En particular, *Virtudes de mujeres* es un texto que ha sido objeto de esta doble lectura; ya en la Edad Moderna, era empleado tanto para defender el honor del sexo femenino como para recordar el papel tradicional de las mujeres (Paci 2007/2008; Schmitt-Pantel 2009: 42). En favor de la primera línea de ideas, podemos apreciar la reivindicación que hace Plutarco de la inteligencia en las mujeres, una virtud que normalmente no es considerada como tal en el sexo femenino. También cabe señalar su preocupación por nombrarlas, por individualizarlas y dotarlas de carácter

propio, como mujeres capaces de pensar y actuar por sí mismas.

He indicado al principio cómo defiende Plutarco la necesidad de propagar la fama de quienes la merecen, poniéndola en contraposición con quienes propugnan que la mayor virtud de una mujer es ser invisible públicamente, y se proclama admirador de la práctica romana de celebración pública de las mujeres. En realidad, Plutarco no deja de ser un hijo de su tiempo; es más, parece encontrarse a gusto en el mundo que le ha tocado vivir, incluso con sus defectos, y eso afecta a su propia visión de las mujeres. No vive en la Atenas de Pericles, sino en el esplendor del Imperio romano. Y su admiración hacia éste sin duda abarca a las más libres, independientes, activas, visibles y cultivadas matronas de Roma, que influirían en su ideal femenino (Nikolaidis 1997); todo lo cual es perfectamente compatible con el mantenimiento del orden patriarcal. Quizá sea el contraste con tantos autores coetáneos, que añoran los valores más tradicionales y muestran una actitud más bien peyorativa hacia las mujeres, el que pueda hacernos ver a Plutarco como una suerte de «pseudo-feminista», aunque no se pueda liberar del todo de ciertos presupuestos patriarcales. Así, en su obra *Deberes del matrimonio*, considera el silencio en las mujeres una virtud y defiende que la esposa debe ser obediente y seguir a su marido como guía, en lo cotidiano y en lo intelectual. Es cierto que *Virtudes*

de mujeres es una obra muy posterior, escrita ya en la vejez, y que sus ideas y actitudes podían haber cambiado. Pero lo básico sigue firme: el mantenimiento del orden de género. Aparte de algún sesgo no tan favorable a las mujeres que, como he indicado, se le escapa en la obra, tal vez involuntariamente, y de que no deje de asumir ciertos prejuicios bastante generalizados en torno a las mujeres, y que él no se cuestiona.

Jeremy McInerney (2003: 323) piensa que existe una contradicción entre lo que Plutarco propone en la introducción de la obra, es decir, a través de la comparación de los actos de hombres y mujeres establecer la igualdad en virtudes entre ambos sexos, y las historias contadas en la misma, revelando que «escondida detrás de la novedosa figura de la mujer valiente y virtuosa hay una comprensión altamente tradicional, y restrictiva, de la virtud femenina». No creo, sin embargo, que tal contradicción exista: para Plutarco, las virtudes de las mujeres, dentro de su papel de género, son similares a las de los hombres, dentro de su papel de género. Las virtudes puede que en esencia sean las mismas, llevadas al mayor grado de abstracción, aun cuando haya algunas más propias de mujeres que de hombres, pero difieren en su forma de manifestarse, como sin distintos hombres y mujeres. La igualdad moral no conlleva, en definitiva, una igualdad plena entre los sexos;

pero sí el que las mujeres puedan ser tan excelentes como los hombres.

Tomemos como ejemplo algo tan masculino como la *andreía*. Y traigamos a colación las palabras del pensador estoico, Musonio, en su tratado *Acerca de si hijos e hijas deben recibir la misma educación*:

> Alguien puede decir que la *andreía* se aplica sólo a los hombres. Pero no es así. Ya que también una mujer, o al menos la mejor mujer, debe actuar de una manera masculina y despojarse de cobardía, para que no sea vencida por la aflicción o el miedo. De otro modo, cómo podría permanecer una mujer casta, si alguien, mediante amenazas o por la fuerza, pudiese hacerla víctima de algún ultraje. (*Diatriba*, 4)

Como Plutarco, aunque de modo más explícito, Musonio defiende una «masculinización» de las mujeres, que ellas también posean «hombría», pero precisamente para cumplir con el modelo ideal de mujer. Plutarco no deja de poner en relación el coraje femenino con la defensa del honor-pudor y el amor al marido. Es necesario tener coraje para defender ambos; pero hay que ser pudorosa, respetable y amante del marido para tener el coraje de defenderlos. Este coraje sería en esencia equiparable al de los hombres, pero su contenido y forma de concretarse en acción serían diferentes, como lo son los papeles de mujeres

y hombres y su posición en la sociedad. Lo mismo puede decirse de la *areté* en general. Si un hombre la muestra en el campo de lo político y lo militar, una mujer debe hacerlo dentro de los márgenes de su papel de género. El que estas historias tengan lugar, mayoritariamente, en los espacios de la política y la guerra, es decir, en lo propio de lo masculino, no hace sino resaltar esta diferencia y la propia *areté* de las mujeres; pues no deja de tratarse de circunstancias puntuales y extremas que, aun invitando a la transgresión de género, terminan «felizmente» con el regreso al buen orden. Precisamente la única historia donde se menciona de manera expresa el «buen orden» (*eutaxía*) es la de las muchachas de Ceos, donde no ocurre nada, ni conflictos ni transgresiones, sino que se da cuenta de un generalizado comportamiento virtuoso (casto) que evita, durante setecientos años, adulterios y seducciones.

En las *Vidas paralelas* Plutarco ofrece, dentro de los ambiguos comportamientos de sus héroes, modelos de virtud, que generan admiración y deseo de emularlos, y de vicio, que deben ser controlados. En *Virtudes de mujeres* presenta, ante un público que suponemos eminentemente femenino, acciones y actitudes paradigmáticas de *areté* femenina, al tiempo que deja claro –aunque no siempre de forma explícita– dónde se hallan los límites. La fama de las mujeres ha de ser celebrada, como él considera se hace convenientemente en el mundo romano; y eso tiene que ver

mucho con la exaltación pública de su virtudes domésticas, en tanto ejemplos para las demás mujeres, y está por tanto dentro del aparato de reproducción del orden patriarcal. Aunque sea de una forma algo distinta, más llevadera e incluso en cierto modo empoderadora para las mujeres, dentro de sus limitaciones.

Así pues, hallamos en Plutarco una reivindicación de la inteligencia y la educación de las mujeres, una mayor consideración y dignidad, e incluso la igualdad moral con los hombres, pero siempre dentro de la diferencia de papeles, que también defiende, es decir, dentro de un orden patriarcal, que es donde vive, la forma en que piensa, y el que le rodea. Las mujeres poseen las mismas virtudes que los hombres, pero son diferentes a las de ellos en naturaleza y manifestaciones, como lo son sus papeles, que son, en definitiva, los que las sitúan en posición de dependencia e inferioridad en la sociedad.

Referencias bibliográficas

Aguilar, Rosa M. (1990): «La mujer, el amor y el matrimonio en la obra de Plutarco», *Faventia*, vol. 12-13, p. 307-325.

Auberger, Janick (1993): «Parole et silence dans les Préceptes du mariage de Plutarque», *Les Études Classiques*, vol. 61, p. 297-308.

Becchi, Francesco (2009): «La notion de *philanthropia* chez Plutarque: Contexte social et sources philosophiques». En José Ribeiro Ferreira *et al.* (Eds.), *Symposium and Philanthropia in Plutarch*. Coimbra: Classica Digitalia / CECH, p. 263-273.

Blomqvist, Karin (1997): «From Olympias to Aretaphila. Women in politics in Plutarch». En J. Mossman (Ed.), *Plutarch and his intellectual world*. Londres: Duckworth, p. 73-98.

Boulogne, Jacques (2009/2010): «La philosophie du mariage chez Plutarque», *Ploutarchos*, n.s. vol. 7, p. 23-34.

Bravo García, Antonio (1973): «El pensamiento de Plutarco acerca de la paz y la guerra», *Cuadernos de Filología Clásica*, vol. 5, p. 141-191.

Bremmer, Jan (1981): «Plutarch and the naming of Greek women», *American Journal of Philology*, vol. 102, p. 425-426.

Cerezo, Manuel (1996): *Plutarco. Virtudes y vicios de sus héroes biográficos*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

Facq, Frédérique (2004/2005): «L'attitude des adultes vis-à-vis des enfants pendant les guerres, chez Plutarque», *Ploutarchos*, n.s. vol. 2, p. 41-54.

Finkelberg, Margalit (2002): «Virtue and circumstances: on the city-state concept of arete», *American Journal of Philology*, vol. 123, p. 35-49.

García López, José (1990): «Relaciones personales en Moralia de Plutarco: familia, amistad y amor». En Aurelio Pérez Jiménez y Gonzalo del Cerro Calderón (Eds.): *Estudios sobre Plutarco: Obra y tradición*. Málaga: Universidad de Málaga, p. 105-122.

Hemelrijk, Emily A. (1999): *Matrona docta. Educated Women in the Roman Elite from Cornelia to Julia Domna*. Londres: Routledge, 1999.

Kapetanopoulos, Élias A. (1966): «Klea and Leontis: two ladies from Delphi», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, vol. 90, p. 119-130.

Le Corsu, France (1981): *Plutarque et les femmes dans les «Vies parallèles»*. París: Les Belles Lettres.

McInerney, Jeremy (2003): «Plutarch's manly women». En Ralph M. Rosen e Ineke Sluiter (Eds.), *Andreia. Studies in manliness and courage in classical antiquity*. Leiden: Brill, p. 319-344.

Mirón Pérez, Mª Dolores (1999): «Escritos de filósofas pitagóricas: La administración de la casa en Grecia antigua», *Arenal*, vol. 6, n. 2, p. 415-426.

——— (2003): «Mujeres y mediación en Grecia antigua». En C. Pérez Beltrán y F. Muñoz (Eds.), *Experiencias de paz en el Mediterráneo*. Granada: Universidad, p. 155-200.

Nikolaidis, A. G. (1997): «Plutarch on women and mariage», *Wiener Studies*, vol. 110, p. 27-88.

North, Helen P. (1977): «The Mare, the Vixen, and the Bee: Sophrosyne as the Virtue of Women in Antiquity», *Illinois Classical Studies*, vol. 2, p. 35-48.

Paci, Valentina (2007/2008): «Tradizione, novità e fortuna in età moderna del De mulierum virtutibus di Plutarco», *Ploutarchos*, n.s., vol. 5, p. 65-80.

Plutarco (1987): *Obras morales y de costumbres* (*Moralia*), vol. III: *Virtudes de mujeres*. Traducción de Mercedes López Salvá. Madrid: Gredos.

Ruiz Montero, Consuelo y Jiménez, Alba María (2008): «Mulierum virtutes de Plutarco: Aspectos de estructura y composición de la obra», *Myrtia*, vol. 23, p. 101-120.

Santa Barbara, María Leonor (2009): «Eros em Plutarco e a apología do amor conjugal». En José Ribeiro Ferreira *et al.* (Eds.), *Symposium and Philanthropia in Plutarch*. Coimbra: Classica Digitalia / CECH, p. 307-312.

Schmitt-Pantel, Pauline (2009): «Autour du traité de Plutarque Vertus de femmes (Gynaikôn Aretai)», *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, vol. 30, p. 39-59.

Stadter, Philip A. (1965): *Plutarch's Historical Methods. An Analysis of the «Mulierum Virtutes»*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Teodorsson, Sven-Tage (2004/2005): «Plutarch's views on love», *Ploutarchos*, n.s. vol. 2, p. 105-122.

EL ARTE CLÁSICO, UNA CONTINUA REFERENCIA E INSPIRACIÓN PARA LA HISTORIA DEL ARTE

Eva Mª Ramos Frendo

Universidad de Málaga

Schlegel dirá en relación a la cultura de la Antigüedad: «cada cual ha encontrado en los antiguos lo que necesitaba o lo que quería, si es que no las dos cosas a la vez».[1] Estas palabras nos ayudan para lanzar la siguiente afirmación: el mundo clásico ha sido, y sigue siendo, un periodo que ha servido de inspiración, modelo o culto a otros estilos o artistas de la historia del arte y que, además, ha aportado muchas de las innovaciones técnicas, concretamente en el caso de los romanos, que ha desarrollado la arquitectura occidental.

Claro reflejo de este gusto continuado por la antigüedad –en concreto por las esculturas clásicas– queda reflejado en estudios como el realizado por Francis Haskell y Nicholas Penny, *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, en el que se realiza un recorrido por colecciones forjadas con copias u originales de piezas del mundo clásico, para demostrar la continua admiración y gusto hacia las obras de estos periodos a lo largo de cuatro décadas.

En Grecia tenemos unas creaciones que han sido fundamentales en todo el conjunto de la historia universal del arte. Allí se desarrollaron los modelos de representación

[1] F. Schlegel, «Fragmente», *Athenäum, Kritische Ausgabe: Charakteristiken und Kritiken 1*, nº 151, 1796-1801. Padeborn-München: F. Schoning, Verlag, 1979, p. 189, citado en Marchan Fiz (2010: 22).

humana, los órdenes arquitectónicos clásicos y las estructuras urbanísticas básicas de nuestra cultura. Según nos expone Ricardo Olmos (1996: 239):

> [...] cada generación ha sabido ver el arte de Grecia con ojos nuevos y diferentes. El poeta romántico John Keats sintió la fragilidad de su espíritu y el abrumador peso de la mortalidad al contemplar los mármoles del Partenón, sombra de grandeza que llevará lord Elgin a Londres. A lord Byron, en cambio, le fascinó el dramatismo gestual del *Galo suicidándose*, obra helenística. Ya en nuestro siglo, Rilke supo captar la sonrisa y el brillo del arcaísmo en su famoso soneto al torso de Apolo, un *kouros* de Mileto conservado en el Louvre.

La primera mirada hacia lo clásico la tenemos en la misma antigüedad cuando los romanos, durante la época republicana, penetraron en las ciudades griegas y saquearon obras de arte, que llevaron a sus territorios. Este acto propició un gusto por las obras clásicas que daría lugar a numerosos encargos a artistas griegos, además de copias de numerosos originales y falsificaciones realizadas por un artesanado especializado y sumamente hábil. Se inicia, por primera vez en la historia de occidente, un mercado artístico y un afán por el conocimiento sobre esas obras de arte.

Esa penetración en territorios griegos fue debida al enfrentamiento con los macedonios, quienes se habían aliado

con los cartaginenses, grandes rivales de los romanos. Los romanos, por su parte, contaron con el apoyo de Rodas y Pérgamo que buscaban proteger Asia Menor. Finalmente, en el año 148 a.C. Macedonia pasó a convertirse en una provincia romana y perdió el protagonismo político que había tenido anteriormente en el mundo antiguo.

Las rivalidades de los romanos con los cartaginenses les llevaron a invadir Siracusa en Sicilia, territorio que intentaba realizar una alianza con el competidor de Roma en el ámbito Mediterráneo. A partir de ese momento se produce un saqueo de la ciudad y la primera afluencia importante de obras de arte griegas al mundo romano, lo que va a ir produciendo la helenización del gusto romano. Tras cada victoria militar de los romanos, las obras de arte se convertían en un botín que se procesionaba de manera triunfal y que luego se colocaban en templos y edificios públicos o las guardaban los romanos en colecciones privadas en sus casas o villas.

El contacto con estas obras griegas generó diversidad de reacciones. Muchos vieron en el cultivo de un arte de dichas características una forma de escapar del retraso cultural que tenían los romanos y buscar así una vida más refinada e intelectual. Este grupo de nobles romanos filo helenos serán denominados círculo de Escipión (siglo I a.C.), nombre que recibieron por ser Escipión Emiliano el principal impulsor de esta corriente de admiración y

respeto hacia las obras del mundo griego. Tanto él como sus seguidores fueron personas cosmopolitas y educadas que buscaron incluso la devolución de algunas de las obras griegas saqueadas a sus propietarios originales. Con este intento se convirtieron en los impulsores de un código ético en relación a la forma de tratar las obras de arte.

Triunfó así en Roma, desde la República, un estilo clásico, que convivió con el cultivo de un retrato sumamente realista. Esto provocó que una serie de artistas tardo helenísticos iniciaran el cultivo de un arte que podríamos denominar neoclásico. Además, por primera vez, se inicia una recuperación y estudio de la historia del arte pasada, se jerarquizan los artistas según su excelencia y se imitan sus estilos. Este gusto es fruto de diversas causas:

- La mirada nostálgica y con admiración y reverencia hacia el pasado.
- La educación de los jóvenes romanos que es llevada a cabo por griegos y que culminaba con un viaje de un año a Atenas.
- La presencia en Roma, fruto del pillaje, de alguna de los obras de artistas más destacados del mundo clásico griego.

El resultado de este gusto clásico dio lugar a tendencias diferentes que, no obstante, ya habían sido cultivadas an-

teriormente en el mundo helenístico (*cf.* Pollitt 1989: 243-298):

A. Neoclasicismo libre:

La creación de obras que hacían versiones de las obras clásicas griegas. Esta corriente se desarrolla sobre todo en el Peloponeso, destacando Fidias como el artista más copiado, pero siendo una copia más o menos libre, en la que se incorporan manierismos propios de la época. El más famoso escultor de esta tendencia será Damofonte de Mesenia.

Pero también en Pérgamo, por el deseo que tuvieron durante los reinos helenísticos de ser una nueva Atenas, crearán obras que reproducen el estilo de Fidias, siendo quizás el mejor ejemplo la *Atenea Parténope* que debió erigirse en época de Eumenes II, recreando la *Atenea Parthenos* de Fidias, para la sala de lectura de la biblioteca de Pérgamo. Claramente se concibe para que sea reconocida como una descendiente de la obra colosal de Fidias.

Pero la más famosa de todas las obras del neoclasicismo libre será la *Afrodita de Melos*, más conocida por el nombre de *Venus de Milo*.

B. Tradición neoática:

Tanto en Atenas, como más tarde en Roma, surgieron talleres que se dedicaron a la copia de obras maestras de

los periodos anteriores, de ahí el gran número de copias romanas que han venido a suplir desaparecidos originales griegos. Esta corriente fue fruto de la gran demanda generada por el mercado artístico romano que llevaba a que, si no se podía contar con los originales, al menos se obtenía una copia. Pero, más adelante, se desarrolló una corriente denominada neoática que sobre todo se manifestó en relieves que copiaban modelos griegos con mayor o menor libertad, persiguiendo siempre hacerlos más ligeros y decorativos. Los modelos los buscaban en todo el arte clásico en general, siglos V y IV a. C., pero a veces también usaban modelos del arte arcaico y del helenismo. Sobre todo destacarán gran cantidad de relieves con ménades con paños muy agitados que siguen el estilo de Calimaco. Normalmente estas creaciones decoraban vasijas de piedra o brocales cilíndricos de pozos.

C. Adaptadores neoclásicos:

Son obras eclécticas y nuevas, donde se combinan lo mismo elementos clásicos con helenísticos para crear una obra clasicista.

Pero en Roma, aunque se heredó y admiró la cultura artística griega, además se incluyeron novedades que respondían a sus propias necesidades. Esta civilización se convierte en la responsable de gran cantidad de innovaciones técnicas en la arquitectura, del uso de nuevos materiales

y de la creación de unas tipologías en las que prima, ante todo, como es propio de la arquitectura, la búsqueda de unos espacios amplios y funcionales para ser utilizados por el hombre. Se gesta allí una producción destinada a impresionar a las masas.

Por otra parte, tampoco la Edad Media y sus obras arquitectónicas podrían haberse desarrollado sin las técnicas que recogieron del mundo romano. Por ejemplo, el imperio bizantino desarrolló construcciones en las que las cubiertas cupuladas –que Roma desarrolló en el Panteón o en los *caldarium* de las termas– fueron fundamentales, aunque con unas técnicas de construcción diferentes a las romanas y más ligadas al mundo oriental.

Del mismo modo, los estilos prerrománicos y el posterior Románico no se conciben sin el uso de las bóvedas y los arcos que igualmente desarrollaron con gran maestría los romanos. No podemos olvidar, en el caso de la época prerrománica, que el enemigo bárbaro se asienta en los territorios de la Europa Occidental y, al carecer de una tradición cultural o arquitectónica, dada su situación de nomadismo, acaba adoptando las formas y técnicas existentes en los territorios invadidos. Así, por ejemplo, los visigodos utilizan arcos de herradura y bóvedas de inspiración romana.

Siglos después, el mismo Carlomagno, miembro de una dinastía franca, será coronado emperador en la Navidad

del 800 e intentará rememorar el que había sido el primer imperio romano cristiano, el de Constantino. Por tanto, se da una nueva mirada hacia esa Roma de comienzos del siglo IV, cuando con el Edicto de Milán se consigue hacer salir a los cristianos de la clandestinidad.

También, dentro de las creaciones gestadas en el Románico, a lo largo de las vías de peregrinación hacia Santiago de Compostela, podemos hallar algunos ejemplos, dentro de la región de Provenza, donde se advierte claramente el influjo arquitectónico romano, al organizarse sus fachadas como si se tratasen de arcos de triunfo, lo que podemos observar en *San Trófimo de Arles* (véase la figura 1) o en *Saint Gilles du Gard*.

Pero quizás el momento que rápidamente se nos viene a la mente, cuando hablamos de mirada devocional hacia la antigüedad clásica, es el Renacimiento. En dicha época se produjo un apasionado interés por estudiar y medir los monumentos y ruinas de la antigüedad que se estaban redescubriendo y valorando en Roma. Los restos se cotejarían con los escritos de Vitruvio a fin de comprobar la equivalencia entre el texto y la realidad. Por ejemplo destacará León Battista Alberti quien comprobó lo extraído de los textos analizando las ruinas. Muchos serían los arquitectos que, tanto en la práctica como en sus tratados, se sirvieron de la obra de Vitruvio: Brunelleschi, Alberti, Bramante, Perruzzi, Serlio, Palladio, Vignola, etc.

Figura 1. Portada de San Trófimo de Arles (siglo XII), Francia.

El Renacimiento italiano se convierte, por tanto, en un momento de recuperación de las formas de la Antigüedad clásica, consideradas modelo y fuente de inspiración para los Humanistas, tras la época intermedia en que ellos consideraban que la perfección se había perdido. La Antigüe-

dad se convirtió «en un mito y un modelo cultural» (Nieto y Cámara 1989: 15) a partir del cual llegar a algo nuevo.

En las obras arquitectónicas retomaron el lenguaje clásico y sometieron sus creaciones a módulos de medida para llegar a unas obras armoniosas y proporcionadas. En algunos autores el modelo de la antigüedad fue claramente evidente: construcciones de planta centralizada y cupuladas que nos traen recuerdos del Panteón, como la obra de Bramante, *San Pietro in Montorio* (véase la figura 2) inspirada en los tholos griegos y en templos romanos circulares, o las fachadas que recuperan la estructura de los templos clásicos, como la de la Villa Medici de Giuliano de Sangallo en Poggio a Caiano o la Rotonda de Andrea Palladio. El mismo Brunelleschi cuando crea la cúpula para la catedral florentina, *Santa María de Fiore*, busca un paralelismo entre dicha obra y la cúpula del Panteón.

Se vuelven a plasmar en las obras tipologías de la antigüedad como los arcos de triunfo, presentes en arquitectura –como sucedió con la fachada creada por Alberti para el *Templo Malatestiano* o en la *Arco de Castelnuovo* de Nápoles, creado por Luciano Laurana para conmemorar la *Entrada Triunfal de Alfonso I*– o visibles en la pintura –como sucede en la obra de Sandro Botticelli, *El castigo de Coré, Datán y Abirón*, donde se reproduce como fondo de la escena el *Arco de Constantino*– o las estatuas

Figura 2. Templete de San Pietro in Montorio, Roma. Bramante (1502-1510).

ecuestres (*Monumento a Gattamelata* de Donatello o el de *Bartolomeo Colleoni* de Verrochio).

Los pintores acudirán a las obras escritas para obtener información sobre los temas y obras de la época. La mitología se convertirá en género muy cultivado y el poderío de los romanos servirá de modelo a los nuevos príncipes del *Quattrocento* o al papado en la siguiente centuria.

Incluso cuando el artista quiere defender su nuevo papel en la sociedad, reivindicando el carácter científico de

su profesión y revalorizando su trabajo, recurrirá, aunque erróneamente, al modelo de los artistas de la antigüedad clásica, pensando que éstos eran considerados en alta estima en su época, lo que hoy día y a través de los textos de escritores coetáneos, como los de Plutarco o los de Luciano de Samosata, se puede constatar que no fue real al indicarnos cómo se admiraban las obras, pero no a los artistas que las ejecutaban que serían considerados como simples artesanos (AA. VV. 1994).

El Renacimiento también se caracterizó por la afición de los nuevos mecenas a coleccionar objetos antiguos, algo que los mismos romanos también habían realizado en sus *domus* y villas por gusto o, simplemente, por el prestigio que cara al resto reportaban estas piezas a su poseedor. En el siglo XV, cortes como la de Florencia con Lorenzo de Medici o la de Isabel de Este en Mantua destacarán por gestar dichas colecciones y, en el XVI, los papas se convertirán en los principales protectores de los hallazgos arqueológicos. Julio II crearía en el Belvedere un marco adecuado para el albergue y exposición de las obras de la antigüedad que fue adquiriendo (*Apolo Belvedere*, *Laocoonte*, *Cleop*atra, etc.). Los artistas acudirán a ésta y a otras colecciones privadas, que se fueron fraguando, para estudiar y encontrar inspiración a partir de las piezas que las integraban.

Grandes hallazgos tienen lugar en el *Cinquecento*, destacando el del famoso grupo de *Laocoonte* que había sido descubierto en las ruinas del Palacio de Tito en el año 1506. Ésta y otras piezas, como el *Apolo*, fueron ubicadas en el patio que, expresamente, se había creado con hornacinas para servir de marco a las obras. Tal fue el interés por las piezas de la antigüedad que se dice –no con total seguridad– que el mismo rey francés, Francisco I, solicitó al papa Julio II que le había regalado el mencionado *Laocoonte*.

Hacia la mitad del siglo XVI se irá gestando otra importante colección, ahora privada, la de la familia Farnesio, a la cual pertenecía el Papa Pablo III. Éste consideró que, una vez había completado las diferentes hornacinas del patio Belvedere con piezas de gran nivel, ya podía volcarse en formar su propia colección particular. A esta colección pertenecerán obras como el *Toro Farnesio*, cuyas piezas hallarían durante excavaciones en territorios de las Termas de Caracalla que formaban parte propiedades de esta familia, igual que poco más tarde sucedería con el *Hércules Farnesio*. Ésta sería una de las colecciones más destacadas de la Roma del siglo XVI, a la que se unirán otras elevadas en cantidad de piezas, aunque no con la misma calidad de las piezas que conformaban la de los Farnesio.

En el siglo XVII esta práctica será continuada por las familias de los diferentes papas que fueron subiendo al pontificado, destacando los Borghese y los Ludovisi.

Se crearán villas donde las piezas de la antigüedad serán expuestas. Otros coleccionistas privados optarán, además, por difundir sus colecciones en catálogos ilustrados, como sucederá con el banquero genovés Vincenzo Giustiniani. Fuera de Roma, monarcas como Francisco I, Luis XIII y Luis XIV de Francia, Carlos I de Inglaterra y Felipe IV de España mirarán con gran ambición estas colecciones, deseando contar con esculturas antiguas entre sus posesiones.

De nuevo, cuando se crean las instituciones académicas, las obras de la antigüedad, se tendrán en todo momento como modelos para la formación y perfección de los artistas. El mismo Bernini, al visitar París en 1665, insistirá a los artistas en la necesidad de realizar copias de vaciados de las estatuas antes de enfrentarse a la realización a partir del natural. El monarca Luis XIV enviará a los alumnos de escultura de la Academia Francesa a Roma para que ejecuten copias en mármol o vaciados en escayola de las estatuas antiguas.[2]

Durante el siglo XVIII se produce, a raíz de las excavaciones de Herculano y Pompeya –primeras excavaciones con carácter sistemático y científico– y con la difusión de todas las ruinas a través de los grabados, un enorme interés por estudiar de manera arqueológica esas obras. El viaje a Grecia e Italia, visitando Roma, pero mostrando

[2]Sobre las colecciones de antigüedades, *cf.* Haskell y Penny 1990.

además especial interés por Nápoles, permitirá apreciar las diferencias entre ambas culturas, algo hasta entonces no advertido.

A partir de ese momento se impondrá en el ámbito académico una vuelta a un lenguaje más austero y serio –rompiendo con el Rococó hasta entonces de moda– cuyos temas, según también los dictados del pensamiento ilustrado, tuvieran una función claramente didáctica y ejemplificadora para instruir en valores a la sociedad. Se trata de los llamados *exemplum virtutis* (Rosenblum 1986). En esa búsqueda fue también una constante la mirada hacia la antigüedad, en concreto hacia épocas heroicas retratadas en *La Iliada* o *La Odisea* o hacia la etapa Republicana del mundo romano, donde buscarían aquellas figuras que habían actuado de una manera sublime, anteponiendo el bien común a los propios intereses.

Pero, además de incidir la antigüedad en el nuevo lenguaje depurado o en ser una fuente para la extracción de temas de heroicidad en el comportamiento, también se consideró como una época cuya cita contribuía a dignificar todo aquello que tocaba. Por esta razón, artistas ingleses como Allan Ramsay o Joshua Reynolds, tomaron de manera deliberada poses de la estatuaria clásica –de manera especial el entonces admirado *Apolo del Belvedere*– para utilizarla con vistas a dignificar a sus propios retratados (véase la figura 3). En otras ocasiones, los mismos retrata-

Figura 3. *Comodoro Augustus Keppel* (1752), Sir Joshua Reynolds, National Maritime Museum, Greenwich.

dos se trasladaban a entornos que evocaban antigüedad, reflejando esa continua mirada al mundo clásico tan de moda en esos momentos.

También el pintor Jean Marc Nattier retratará a las jóvenes ligadas a la realeza o aristocracia francesa –en especial a las hijas del monarca Luis XV– ataviadas como diosas de la mitología clásica, como una forma de elogiar

la belleza de las jóvenes. Así, el Versalles de la primera mitad del siglo XVIII se verá plagado de Dianas, Junos y Floras.

Incluso la pintura de historia también recurre a tomar como modelo obras clásicas. Esto sucederá en el caso de la obra del pintor norteamericano John Singleton Copley quien, en *Watson y el tiburón* (1778), recreó a Brooke Watson, protagonista de la historia, adoptando una pose extraída del *Gladiador Borguese*.

Figura 4. *Sir Gregory Page-Turner* (1768), Pompeo Batoni, colección privada.

En otros muchos casos, en el retrato del siglo XVIII o en los paisajes, la antigüedad hizo constante acto de pre-

sencia. Por una parte los viajeros, para contar con un recuerdo de su experiencia italiana en el *Grand Tour*, se dejaban retratar por Pompeo Batoni junto a esculturas o con fondos de monumentos de la antigüedad (véase la figura 4). No obstante, ya desde el siglo XVI, contamos con ejemplos de artistas nórdicos que demuestran una imagen similar, como Marten van Heemskerch que se autorretrata con la vista del Coliseo de Roma al fondo, demostrando, en este caso, su interés por el estudio de los restos arqueológicos.

Igualmente, las *vedute* nos dejaron imágenes de muchos de los restos de la antigüedad, como las obras de Gaspar van Wittel –conocido como Vanvitelli– o las llamadas *vedute di fantasia* o *capriccios* de Giovanni Paolo Pannini (figura 5).

Figura 5. *Capricho arquitectónico* (1730), Giovanni Paolo Pannini, colección privada.

A este continuo reflejo de los monumentos o ruinas de la antigüedad se dedicó, de manera especial, también, Hubert Robert, que entre sus obras nos deja ver ruinas de Nimes, como la *Maison Carrée*, el Panteón de Roma o el Puente del Gard o nos recrea el hallazgo de la admirada obra del *Laoconte*.

Con el Neoclasicismo también la arquitectura dejó claro reflejo de la mirada a las civilizaciones clásicas. Será el momento de construcciones al estilo de los templos griegos y romanos, como la iglesia de la *Madeleine* –recuerdo de templo griego, pero con la potenciación de la fachada y el uso del orden corintio más presente en el mundo romano– o la serie de arcos de triunfo, como el Arco del *Carrousel* y columnas conmemorativas como la de Austerlitz o *Vendôme* que se inspiró en la de Trajano, pero sustituyendo el mármol por el bronce de los cañones arrebatados al enemigo. Igualmente arquitectos como Ledoux dejarán en sus obras recuerdos de la antigüedad, aunque con un lenguaje mucho más libre y radical.

En Inglaterra, desde el siglo XVIII y a través de arquitectos como Iñigo Jones, Richard Boyle o William Kent, se producirá la recuperación de lo clásico y de Vitrubio a través de la obra de Palladio. También en el jardín inglés viene a recrear, nuevamente, el mundo de la arcadia de Virgilio y Ovidio. En estos entornos podemos encontrar *folies* que nos rememoren las construcciones clásicas, co-

mo sucede en el Parque Stourhead con templetes y vistas extraídas, a su vez, de obras de Claudio de Lorena.

En el siglo XIX, los historicismos darán continuidad a este vocabulario y modelos clásicos, especialmente ligados a los edificios de carácter público y profano, mayoritariamente, frente a estilos medievales que eran utilizados para construcciones de función religiosa. Grandes obras de estilo clasicista con uso del orden jónico serán las *Cumberland Terrace* (1826-27) que John Nash y James Thomson crearon para *Regent's Park* en Londres. Igualmente destacarán los *Propyläen* de Leo von Klenze en Munich (1848-1860).

En la pintura, surgirá una mirada hacia lo clásico pero de manera melancólica a partir de la visión de sus ruinas en el Romanticismo. Los escritores consideraron las ruinas como objetos hermosos y, según nos relata Honour, «Chateaubriand se extasiaba ante los líquenes, musgos y enredaderas que crecían sobre las ruinas de Grecia uniendo arte y naturaleza» (Honour 1981: 158). No obstante, serán mucho más presentes las ruinas medievales para plasmar ese padecimiento del hombre ante lo efímero de las grandes obras de épocas de esplendor.

Otros artistas como Ingres miran al pasado griego exaltando a grandes figuras como podemos comprobar en su obra *La apoteosis de Homero* (1827). No obstante, otras recuperaciones de la antigüedad se hicieron en un lengua-

je sumamente barroquizante, dinámico y dramático, como sucederá con la obra *La muerte de Sardanápalo* (1828) de Delacroix.

Otras obras rescataron la arquitectura pompeyana tanto en construcciones –como la *Pompejanum* de Aschaffenburg (1841-1846) que el arquitecto Freidrich von Gärtner construyó para el rey Luis I de Baviera, inspirándose en la casa de Cástor y Pólux de Pompeya– como recreándolas en obras pictóricas, como *La casa pompeyana del príncipe Napoleón* (1861) de Gustave Boulanger que recrearía otra casa pompeyana de la época que Napoleón se hizo construir en París. Esta será una de las muchas obras que este pintor realizó plasmando escenas de la antigüedad en ambientes domésticos (*Agradables horas en la Casa de Lúculo*).

Igualmente, la antigüedad estará presente en gran cantidad de obras del mundo académico por ser estas temáticas preferentes a la hora de exigir a los alumnos muestras de los avances de sus aprendizajes.

En la segunda mitad del siglo XIX destacarán las numerosas obras de Sir Lawrence Alma-Tadema que enmarca en la antigüedad clásica, especialmente en Roma, dado que fue una temática que le sería muy solicitada por los coleccionistas de la Inglaterra Victoriana.

En muchas de sus escenas el artista incorporó obras de arte como *Una audiencia de Agripa* (1876) (figura 6),

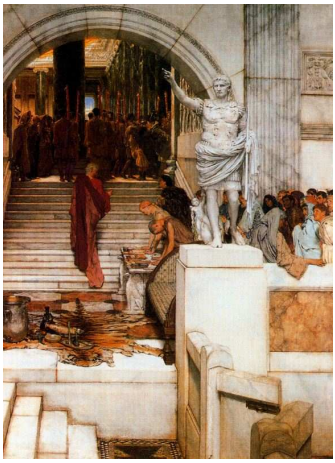

Figura 6. *Una audiencia de Agripa* (1876), Sir Lawrence Alma-Tadema, colección privada.

donde vemos la reproducción de la escultura del Augusto Prima Porta, *En el tiempo de Constantino* (1878), en la que observamos la obra del *Espinario*, o en *Una galería de escultura* (1867), donde, entre otras, podemos apreciar la obra del *Laoconte*. Muchas serán las escenas que recrean las termas romanas como excusa para plasmarnos a jóvenes desnudas o en posturas relajadas, como sucede en *El Tepidarium* (1881), *Un Apodyterium* (1886), *El Frigidarium* (1890), *Las Termas de Caracalla* (1899) o *Un encargo de*

favoritas (1909) o las que muestran a dichas jóvenes ante otros elementos que nos remiten a la antigüedad, como la titulada *El Coliseo* (1896) por plasmar a dicho monumento como fondo de la escena u otras ubicadas en el interior del mismo como *Caracalla y Geta, Lucha contra el oso en el Coliseo* (1907). Además de las termas, en otras imágenes nos recrea otros entornos donde la aristocracia romana se muestra retozando placenteramente como en *Las rosas de Heliogábalo* (1888) o accediendo a espacios de ocio como *Se ingresa a un teatro romano* (1866). Del mundo griego, menos habitual, podemos destacar la escena *Fidias mostrando el friso del Parthenon a sus amigos* (1868).

Pero Alma-Tadema no fue el único interesado en reflejar ese mundo de las termas. En 1853, Theodoro Chassériau también nos plasmaba ese mismo entorno en su obra *El Tepidarium* donde, además, realizaba una reconstrucción arqueológica de los baños de Pompeya y de muebles que se conservaban en el Museo de Nápoles. Otro edificio de la arquitectura de ocio adquiere total protagonismo en la obra *Pollice verso* (1872) de Jean-Léon Gérôme, el anfiteatro y las sangrientas luchas de gladiadores, donde recrea una antigüedad imaginaria que le ha llevado a ser considerado como el antecedente del género cinematográfico del *peplum* (Robles 2011).

El siglo XIX también supuso una recuperación de objetos del la antigüedad griega y romana. Muebles, como los

klismos griegos –sillas muy elegantes conocidas a través de los dibujos de la cerámica– u otros en bronce a imitación de los hallados en Pompeya, joyas griegas y etruscas o cerámicas de figuras negras y rojas proliferaron en el periodo decimonónico.

Figura 7. *Terrace*, Wilhem von Gloeden.

A finales del XIX y comienzos del XX lo clásico se verá también reflejado a través de la obra del fotógrafo alemán Wilhelm von Gloeden (véase la figura 7) y del norteamericano Holland Day. En ambos casos se trataba de una fotografía destinada a un público homosexual, al

igual que otras muchas obras que, desde 1750 a 1950, utilizarán las referencias a la antigüedad clásica griega como excusa para crear imágenes de jóvenes desnudos, incluyendo también el cine (Aldrich 1993).

El barón von Gloeden realizó su producción en la ciudad siciliana de Taormina y presenta a jóvenes en un ambiente arcádico. Plasmó numerosas bacanales donde bajo este disfraz se retrataba la sexualidad masculina gay tratando de evitar la censura de sus países. También aparecerán personajes como Ganímedes, Aquiles o Patroclo. Más en esta recuperación de la Antigüedad lo mismo combina elementos de Grecia con poses de estatuaria romana e incluso introduce cuerpos africanos (Barthes 2009: 225-227). Por tanto, lo clásico, especialmente lo griego y el continuo culto al cuerpo desnudo masculino que en tan repetidas ocasiones representaron a través de su plasmación en la escultura, se convierte en una excusa recurrente para permitir la difusión de estos nuevos efebos. En muchas ocasiones estos jóvenes relajados nos pueden traer recuerdos de escenas de las ya comentadas de Sir Lawrence Alma-Tadema, pero sustituyendo a las lánguidas jóvenes por la imagen de desnudos muchachos.

Holland Day, fotógrafo pictórico, creaba en sus imágenes unas atmósferas estéticas y místicas para presentar a jóvenes desnudos a los que presentaba disfrazados de Pan o de otras figuras clásicas (Pultz 2003: 61).

Estas fotografías nos demuestran como, en dicha época, «la citación a la Antigüedad Clásica jugó un papel decisivo como subterfugio para hacer aceptables las imágenes fotográficas de hombres desnudos» (Martínez Oliva 2007).

Los comienzos del siglo XX también vieron resurgir una nueva mirada a lo clásico que se hizo patente en gran diversidad de manifestaciones (danza, moda, pintura, escultura, artes decorativas, publicidad, etc.). Concretamente el *Noucentisme*, movimiento catalán de un marcado carácter político-cultural nacionalista, persigue la modernidad a través del clasicismo (Bozal 1993: 71). Dentro de la producción de estos artistas nos encontramos con ejemplos como la *Cabeza de mujer* (1912-13) de Enric Casanovas que nos devuelve a la estatuaria griega femenina. Del mismo modo que el uruguayo Torres García recupera entornos de la Antigüedad Clásica en gran número de sus obras: *Palas introduciendo a la Filosofía en el Parnaso* (1911) o *Dos figuras con arquitectura* (1913).

Será habitual entre los escultores de estas primeras décadas del siglo XX acudir en busca de las obras de la Antigüedad a los distintos museos, entre ellas las piezas del arte griego, persiguiendo una síntesis y pureza de volúmenes. A su vez, el escultor Maillol también será un continuo referente para los catalanes que residían en París (Pérez Rojas y García Castellón 1994: 67). Así, dentro de esta

línea clasicista, encontraremos a figuras como el aragonés Pablo Gargallo en su producción de la primera década del siglo o el catalán José Clará que con su *Diosa* (1910) deja claro el seguimiento de dicha corriente (Pérez Rojas y García Castellón 1994: 71).

Algunos años antes, artistas fundamentales para el origen de las vanguardias nos recrean en sus lienzos la Arcadia feliz, la Edad de Oro plasmada por los clásicos, esa edad mítica recogida por Hesíodo, Platón, Ovidio o Virgilio entre otros. Esa Arcadia, donde el hombre vivía en armonía con la naturaleza sin ser corrompido por la civilización, será también la imagen plasmada en obras de pintores del XVII (Poussin y Claudio de Lorena) y XVIII (Pierre-Herni de Valenciennes). Cezanne, con sus *Grandes Bañistas* (1898-1905), o Matisse, con sus pastorales, realizan su particular mirada hacia el pasado clásico (Bozal 1991: 24). En obras como *Lujo, calma y voluptuosidad* (1904-1905) o *La alegría de vivir* (1905-1906), Matisse nos devuelve a la Arcadia o a las bacanales de la tradición clásica como igualmente ha expuesto Elderfield (1983: 107).

En esta misma temática se moverán artistas españoles como Joaquín Sunyer, tal y como sucede en su obra *Pastoral* (1910-1911). Algo más tarde también Picasso, durante su segundo momento clásico –que coincide con el desarrollo del cubismo– vuelve a deleitarnos con esos mundos de plenitud humana en la naturaleza en su obra *Bañistas*

(1918) o nos plasmará unas monumentales y volumétricas mujeres clásicas en *Tres mujeres en la fuente* (1921). Coincide, con un estilo similar al malagueño, el catalán Dalí quien, en su obra *Venus y Cupidillos* (1925), nos presenta a estos personajes mitológicos en un entorno paisajístico mediterráneo.

Este componente clásico, como bien nos indica Javier Pérez Rojas, ya se encontraba presente en el arte europeo del fin de siglo con simbolistas como Puvis de Chavannes, Von Marées o Max Klinger (Pérez Rojas y García Castellón 1994: 58).

Otro artista también ligado al retorno al orden sería el italiano Giorgio de Chirico. Este artista nos plasmará, insertas en sus pinturas metafísicas, esculturas o fragmentos de las mismas que nos remiten a la Antigüedad Clásica (*El tributo del oráculo* (1913), *Melancolía* (1912), *El cansancio infinito* (1912-1913), *La tarde de Ariadna* (1913), *Melancolía hermética* (1919), *Paisaje romano* (1922), entre muchas otras). En otros casos será el tema, los fondos de arcadas o templetes y las ruinas los que nos transporten a ese pasado. Chirico, en sus obras, crea otra realidad, en la que las estatuas clásicas y los restos de antiguas civilizaciones hacen en muchas ocasiones acto de presencia. Pues él, «se arrogará como Picasso el derecho a navegar por todo tipo de épocas, culturas y estilos y hará de ello el motivo primordial de su obra y uno de los más legítimos derechos

y de las más genuinas tareas del artista moderno» (Méndez Baiges 2001: 25), estando las épocas clásicas entre una de sus paradas. Toda su obra se desarrolla dentro de una época en la que junto a las vanguardias, existe un círculo de artistas italianos que reivindican un nuevo clasicismo, como Savinio, De Pisis, Melli o Tavolato (Méndez Baiges 2001: 24-25).

No obstante, paralelamente, otros movimientos, como el Futurismo, y concretamente Filippo Tommaso Marinetti en su *Manifiesto del Futurismo* de 1909 atacaría a piezas de las reverenciadas dentro del arte clásico al exponer que «... un automóvil rugiente que parece que corriera sobre metralla, es más bello que la alada *Victoria de Samotracia*» (Stangos 1986: 83) y pretendería liberar al arte italiano de las imitaciones del pasado, condenando la enseñanza clásica (Verdone 1971: 10 y 14).

Sin embargo, otros de los principales representantes de este movimiento futurista, acabarán, más adelante, descubriendo «las excelencias del clasicismo» (Méndez Baiges 2001: 26), como sucederá a Severini o a Carrá.

Observamos, por tanto, que mientras en España podemos hallar algunas posturas que recuperan el pasado clásico, bien en temáticas o con citas iconográficas, siguiendo un espíritu gestado en París, sin embargo, una de las cunas de ese arte clásico, la italiana, ve amenazada esa herencia patrimonial.

Igualmente, la mirada hacia el mundo clásico también fue un hecho dentro del mundo de la moda y la danza. En relación a la indumentaria destacará el granadino Mariano Fortuny Madrazo que creará diversos modelos inspirados en el mundo griego: el *Knossos*, el *Delfos*, etc. (figura 8), consiguiendo su difusión y uso por parte de la aristocracia y actrices de la época a través de una «sutil campaña publicitaria» (Nicolás Martínez 2004: 8).

Figura 8. Traje *Delphos* (1909), Mariano Fortuny y Madrazo, Museo del Traje de Madrid.

Se trataría de una prenda inspirada en el chitón jónico y que permitirá liberar al cuerpo dejando apreciar la belleza de su anatomía. Natacha Rambova, esposa del actor Rodolfo Valentino, será una de las usuarias de esta túnica de Fortuny. Del mismo modo, Isadora Duncan, principal difusora de la vuelta a la danza inspirada en el arte clásico también se encontrarán entre las mujeres que vistieron con este modelo (Laver 1997: 346-347).

Destinados al mundo teatral, Léon Bakst realizará algunos diseños que también recuperan las indumentarias clásicas, como los realizados para las ninfas en la representación de *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy o las de bacantes para la obra *Narcisse*. Para el primer espectáculo citado Nijinsky buscará igualmente inspiración para sus movimientos báquicos en las pinturas de vasos griegos.[3]

Como ya hemos citado, el fenómeno del rescate de lo clásico será también patente en la danza y junto a la americana Isadora Duncan (véase la figura 9), en España también tendríamos a otra difusora de esta corriente como fue Aurea de Sarra. De nuevo numerosos artistas se vuelcan en plasmar a estas nuevas bacantes, siendo el nombre de José Clará uno de los que congeló las diversas actitudes

[3] *Exposition Apothéose de la Danse*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts (1967: 13).

Figura 9. Fotografía de Isadora Duncan.

de Isadora. Además el clasicismo se hace aun más presente cuando estas bailarinas se desplazan a los lugares míticos del mundo griego, como las ruinas de la Acrópolis de Atenas, recreándonos esa euritmia del pasado en unos marcos idóneos.

Las artes decorativas, concretamente medallas y placas de las escuelas belga y francesa también recrean mundos de ménades danzantes y faunos interpretando la músi-

ca, al igual que también nos plasman esas pastorales que veíamos en la pintura.[4]

Esta moda clásica se puede apreciar al recorrer las páginas de las revistas ilustradas de la época donde hallamos, a través de un sinfín de imágenes, la afición generalizada que entre las jóvenes de la alta sociedad surgió por practicar estas danzas helenas, ataviadas con túnicas que rememoraran las indumentarias de ese mundo clásico. Especialmente se destacará como en Norteamérica proliferarán las escuelas de danzas clásicas como una forma de huida del mundo moderno.[5]

Dentro de la familia Duncan también sobresaldrá, en esta corriente de retorno al pasado, el hermano de ésta, Raymond, quien intentó resucitar el mundo clásico por medio de temporadas helénicas con representaciones teatrales clásicas como *Electra* de Sófocles y que, además, destacaría por utilizar como indumentaria habitual, tanto para él como sus familiares, trajes griegos por él confeccionados.[6]

Y quizás esa presencia de lo clásico en estas primeras décadas del siglo XX, inundando muy diversos ámbitos quedará más que demostrada a través de las frases que

[4] *Exposition Apothéose de la Danse*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts (1967: 105-107).

[5] «Las gracias modernas», *Nuevo Mundo*, 15-08-1924, p. 22.

[6] *Alrededor del mundo*, 28-02-1912, p. 161.

se podían hallar entre las revistas ilustradas del momento que hablarán de la «manía del clasicismo».[7]

Figura 10. Anuncio de Floralia, Blanco y Negro, 22-05-1927.

El mundo de la publicidad también contará con numerosas imágenes que recurren al mundo clásico como modelo de belleza e incluso recuperan la imagen de obras famosas (*Laocoonte*, la *Venus de Milo*, o el *Apolo del Belvedere*) para utilizarlas como reclamo en la venta de los productos anunciados (véase la figura 10). Además, posiblemente como resultado de las danzas clásicas puestas de moda por Isadora Ducan, podemos hallar numerosas imá-

[7] «El baile moderno», *Alrededor del mundo*, 15-02-1914.

genes de jóvenes danzantes cual ménades. Igual sucederá con el cartel donde, en especial los que anuncian competiciones deportivas, harán un abundante uso de imágenes de la escultura clásica, destacando en especial el gran número de Discóbolos.

También los artistas se apropian en sus obras de piezas consagradas del arte y concretamente de las procedentes del mundo clásico. Por ejemplo, el propio Dalí, además de otras conocidas obras de arte, del mundo helenístico tomará la *Venus de Milo* que la encontramos en una secuencia de imágenes para configurar el rostro del *Torero alucinógeno* (1969-1970) (figura 11) o en la obra escultórica *Venus de Milo con cajones* (1964) que utilizará para hacer referencia al inconsciente del ser humano. Igualmente, años después (1968) haría un uso similar del *Discóbolo* de Mirón en la obra *Atleta cósmico*.

Con la entrada del cine, la antigüedad clásica también ha tenido su lugar, desarrollándose el género denominado *peplum*, término que acuñó la crítica francesa en los años 60 para hacer referencia al cine de griegos y romanos que se hacía en Italia con muy bajo presupuesto. No obstante, tres décadas antes, en 1938, se estrena la película documental *Olimpia* de Leni Riefenstahl, que recogía los juegos olímpicos celebrados en Berlín en 1936. En el prólogo de la película podemos observar un recorrido a través de las ruinas de la antigüedad clásica, entre las que se

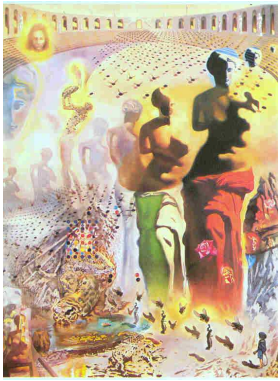

Figura 11. *Torero alucinógeno* (1969-1970), Salvador Dalí, The Salvador Dalí Museum, San Petersburgo.

aprecian con total claridad las de la Acrópolis de Atenas, para luego realizar un recorrido por diversas esculturas del mundo griego, pudiéndose identificar piezas como el *Fauno Barberini*, entre otras, y finalizándose con el *Discóbolo* de Mirón que por medio de un fundido cobra vida en la figura de toda una serie de atletas alemanes. La película lanza un claro mensaje, Alemania y los nazis son los herederos del legado griego. Los atletas alemanes se han convertido en el nuevo modelo de perfección y belleza que muchos siglos antes tuvieron para sí los griegos clásicos (Trimborn 2007: 131-152).

Con Hollywood, las películas de romanos, especialmente, alcanzan gran espectacularidad. Muchas estarán basadas en novelas. Desde el 2000 el género se recupera con producciones de gran presupuesto y calidad. También las series de televisión recrearán estas épocas de la antigüedad, algunas con unas muy buenas recreaciones del entorno urbanístico y arquitectónico, como la reciente *Roma*, de la HBO.

Hace dos décadas, también contamos con un artista transgresor y visionario de la fotografía contemporánea, Robert Mapplethorpe, quien, entre sus diversas propuestas, nos presentaba toda una serie de desnudos escultóricos inspirados en la belleza clásica, junto con fotografías de esculturas de Apolos, Espartaco, luchadores, torsos, etc. Sus desnudos masculinos, de cuerpo entero o partes del mismo, nos traen rápidamente al recuerdo las imágenes del Discóbolo u otros atletas en momentos de tensión, con anatomías perfectas, en este caso extraídas de la realidad, como las imágenes de *Hackendahl Von* (1985) (figura 12), *Thomas* (1987) o *Cruz Derrick* (1982 y 1983). Igualmente, otras imágenes, como las que nos presenta a la modelo *Lisa Lyon* (1982), es un claro reflejo de las amazonas clásicas o anatomías femeninas en las que la perfección igualmente se ha hecho realidad.

La publicidad actual, al igual que sucediera en el pasado, sigue considerando la antigüedad como modelo para

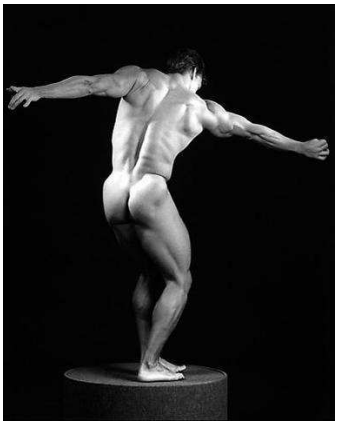

Figura 12. *Hackendahl Von* (1985), Robert Mapplethorpe.

sus productos. De esta forma lo podemos observar en el Eau de Toilette Kouros de Yves Saint Laurent, que, además, con este nombre y la imagen del joven fotografiado nos sugiere los modelos de perfección anatómica surgidos en esas épocas como fruto del ejercitamiento del cuerpo.

Para concluir debemos citar uno de los ejemplos más recientes de la continuidad de la presencia del mundo clásico en la cultura visual actual. Nos referimos al último Calendario Pirelli, creado para el año 2011 con el nombre *Mythology*, en el que las fotografías del diseñador Karl Lagerfeld nos presentan en 36 imágenes a actrices y mo-

delos ataviados de dioses, diosas y heroínas de la mitología clásica (véase la figura 13). Se recogen 24 personajes entre dioses y héroes (Hera, Flora, Atenea, Artemisa, Ajax, Apolo, Baco, etc.) que, según un comunicado de la empresa, están «esculpidas, tanto desde el punto de vista del rigor estético como por las continuas referencias al arte de la escultura y a sus cánones clásicos».[8]

Figura 13. Calendario Pirelli, *Mythology* (2011), Karl Lagerfeld.

[8] *La revista 20 minutos*, 1-12-2010, p. 17.

Referencias bibliográficas

AA. VV. (1994): *Artistas y artesanos en la antigüedad clásica*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.

Aldrich, R. (1993): *The Seduction of the Mediterraenan: Writing, art and homosexual fantasy*. Londres: Routledge.

Barthes, R. (2009): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.

Bozal, V. (1991): *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Madrid: Visor.

——— (1993): *Summa Artis. Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*, vol. XXXVI. Madrid: Espasa-Calpe.

Elderfield, J. (1983): *El fauvismo*. Madrid: Alianza Forma.

Exposition Apothéose de la Danse, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1967.

Haskell, F. y Penny, N. (1990): *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Madrid: Alianza Editorial.

Honour, H. (1981): *El romanticismo*. Madrid: Alianza.

Laver, J. (1997): *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra.

Marchan Fiz, S. (2010): *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Martínez Oliva, J. (2007): «Miradas transversales de la fotografía de desnudo masculino a la Antigüedad Clásica». En M. J. Castillo Pascual (Coord.): *Congreso Internacional «Imagines». La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*. Universidad de La Rioja, p. 415-424.

Méndez Baiges, M. T. (2001): *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*. México: Ediciones Sin Nombre.

Nicolás Martínez, M. M. (2004): *Delphos de Fortuny*. Madrid: Museo del Traje.

Nieto, V. y Cámara, A. (1989): *El Quattrocento italiano. Historia del Arte*. Vol. 25. Madrid: Historia 16.

Olmos, R. (1996): «El arte griego». En Ramírez, J. A. (Coord.): *Historia del Arte, I. El mundo antiguo*. Madrid: Alianza Editorial.

Pérez Rojas, J., García Castellón, M. (1994): *Introducción al arte español. El siglo XX: persistencias y rupturas*. Madrid: Silex.

Pollitt, J. J. (1989): *El Arte Helenístico*. Madrid: Nerea.

Pultz, J. (2003): *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal.

Robles, R. (2011): «Jean-León Gérôme, el arqueólogo de imágenes». En *Descubrir el arte,* nº 145, Madrid: Grupo Editorial Sociedad de Revistas, p. 44-49.

Rosenblum, R. (1986): *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII.* Madrid: Taurus.

Stangos, N. (1986): *Conceptos de arte moderno.* Madrid: Alianza Forma.

Trimborn, J. (2007): *Leni Riefenstahl: a life.* Nueva York: Faber and Faber.

Verdone, M. (1971): *¿Qué es verdaderamente el Futurismo?* Madrid: Doncel.

EL MITO DE LA INOCENCIA FEMENINA EN LA CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA

Belén Ruiz Garrido

Universidad de Málaga

Mujeres, diosas y musas

La cultura visual contemporánea ha configurado –y continúa haciéndolo– un corpus ingente de imágenes vinculadas a lo que se han considerado los aspectos definidores de la pretendida «esencia» femenina. Pero se trata de un trayecto de largo recorrido. Desde la prehistoria, estos se han ido materializando sostenidos por/o dando forma a factores míticos, religiosos, ideológicos, filosóficos y morales. Así, la identificación de la mujer con la naturaleza en sus múltiples facetas –uno de los elementos más recurrentes– se utiliza para «justificar» su inferioridad respecto al varón. Puesto que, como explican Casanova y Larumbe (2005), se fue operando la transformación de una condición «positiva», aquella que hacía del principio femenino un gestor activo en los ciclos vitales, como atestigua la iconografía de las «venus» esteatopigias[1] o las representaciones de la «gran diosa-madre» (Gimbutas 1996), en «negativa», a partir de la revolución neolítica; o bien el expolio de esos agentes beneficiosos por parte del varón en las sociedades patriarcales clásicas y judeocristianas. La fuerza, la competencia en la reproducción y la fertilidad y la capacidad benefactora, se fueron tornando debilidad, vul-

[1]Sobre la sexualización de la producción material en la prehistoria y específicamente las interpretaciones de estas llamadas «venus», véase Sanauja 2002.

nerabilidad, misterio, oscuridad, irracionalidad, debiendo asumir un nuevo e impuesto protagonismo: el de la responsabilidad de todos los males de la humanidad.

La correspondencia con los aspectos materiales de la existencia establece una analogía entre la mujer y lo tangible, sensorial, intuitivo y emocional. Pero estas cualidades tensan desde un extremo la cuerda que sitúa en el extremo opuesto lo inexplicable, oculto, misterioso, incomprensible, voluble o histérico. La vida y la muerte, el amor y el odio, como las dos caras de una misma moneda... femenina.[2]

La dualidad y diferenciación de los sexos como compartimentos excluyentes se potencia en la cultura occidental a través del peso de la tradición clásica y judeocristiana, a partir de las cuales se van modelando códigos de representación cargados de significación. Recogiendo estos principios, la contemporaneidad reactiva y actualiza los caracteres, incorporando nuevos parámetros sociales, ideológicos, artísticos, filosóficos y científicos, principalmente a partir de la llamada «cultura finisecular» decimonónica, cuya extensa producción artística revela un interés rayano

[2]Una profundización en la asociación entre violencia y erotismo en la cultura griega en Iriarte y González 2010. Las autoras descubren asociaciones inéditas, trasvases y traslaciones entre los principios masculinos y femeninos, entendidos como compartimentos estancos cerrados, encarnados en dioses y diosas que ofrecen una visión interpretativa de los mitos mucho más compleja.

en la obsesión, en un proceso que continúa en las vanguardias artísticas y se mantiene hasta la actualidad, sobre todo a través de soportes massmediáticos, como el cine, la publicidad, o la moda. A los valores asumidos se añaden los efectos del pensamiento y el comportamiento social e ideológico que, bajo el signo ilustrado, se asientan desde el último tercio del siglo XVIII. La conducta conservadora de la burguesía en instituciones como el matrimonio, la familia y la doble moral, o las contradicciones del progreso material que se traduce en la marginalidad en las ciudades, la prostitución y las enfermedades venéreas, parecen rivalizar con las consecuencias de las incipientes luchas feministas que abogan por la conquista de libertades y parcelas de igualdad, replanteando espacios y roles en la sociedad.

Los artistas, junto a los misóginos discursos filosóficos, morales y científicos –no olvidar las conclusiones de Darwin, Michelet, Comte, Lombroso y Ferrero, entre otros– sobre la «esencia» femenina, contribuyen en su condición de hacedores a una configuración de la realidad con imágenes, conceptos e ideales, en absoluto inocentes. Las relecturas feministas del arte y su historicidad insisten en la participación activa de las re-presentaciones en la conformación de la realidad. El poder de las imágenes reside precisa-

mente aquí. Como afirma P. Mayayo, recogiendo las conclusiones al respecto de Griselda Pollock (1977):[3]

> Las representaciones siempre se analizan como síntomas de causas externas a ellas mismas (el sexismo, el patriarcado, el capitalismo, el racismo...), en vez de intentar comprender el papel activo que cumplen en la construcción de esas categorías. En efecto, las imágenes no sólo re-presentan un mundo ya cargado de significación, sino que contribuyen, a su vez, a producir significados (Mayayo 2007: 174).

Marcel Proust, con su aguda percepción de los comportamientos humanos y la experiencia estética, invoca la correspondencia entre vida y arte, como dos espacios que se alimentan mutuamente, disolviendo, por tanto, fronteras infranqueables entre ambos. En la simbiosis, el papel transformador del arte al actuar sobre la vida, o la proyección del artista (o el que actúa como tal), pone en evidencia el alcance significativo de la propia creación, las imágenes, y la experiencia artística:

> Swann siempre tuvo afición a buscar en los cuadros de los grandes pintores, no sólo los caracteres generales de la realidad que nos rodea, sino aquello que, por el contrario, parece menos susceptible de

[3]Referencias bibliográficas recogidas en Mayayo 2007: 173.

> generalidad, es decir, los rasgos fisionómicos individuales de personas conocidas nuestras [...] La miraba; en su rostro, en su cuerpo, se aparecía un fragmento del fresco de Botticelli, y ya siempre iba a buscarlo allí, ora estuviera con Odette, ora pensara en ella, y aunque no le gustaba evidentemente el fresco florentino más que por parecerse a Odette, sin embargo, este parecido la revestía a ella de mayor y más valiosa belleza (Proust 2004: 274).

Esta comprensión del fenómeno artístico resulta de suma importancia pues implica que no existe una realidad preconcebida, incuestionable, homogénea, autocreada, autosuficiente, una especie de entidad fija, sino que ésta se construye a partir de múltiples ingredientes, entre los que se encuentran las imágenes. Las percepciones sobre lo femenino vertidas por los artistas han contribuido activamente a la definición de supuestas realidades, psicologías, fisonomías, situaciones vitales, comportamientos que han dado carta de naturaleza a una condición de ser mujer, en definitiva, fantaseada, construida, proyectada, recreada por artistas varones. La significación se entrecruza en el imaginario masculino provocando o reflejando el deseo, la obsesión, la delectación, el miedo o la repulsión, desde la atracción abismal a la reafirmación del poder patriarcal y/o misógino. En realidad, diseñando parcelas de realidades a partir de las representaciones, y, en el pro-

ceso de construcción, volcando y recogiendo fantasías. En palabras de Linda Kauffman: «Los hombres que han creado las imágenes que vamos a analizar a continuación no parecen darse cuenta de que ninguna mujer viva podría equipararse a su ideal. Se han enamorado de su propia invención» (Kauffman 2000: 76). Y en este proceso, mujeres y diosas confunden identidades, unidas por una suerte de vasos comunicantes explotados hasta la saciedad.

Los recursos disponibles para dar forma a las fantasías y una mayor o menor credibilidad de la concordancia de esas imágenes femeninas con la realidad son múltiples, pero ninguno tan eficaz como el de las referencias míticas. La transformación de mujeres en diosas opera en las imágenes y en los mensajes transmitidos una acentuación de los componentes de la «esencia» femenina. En la configuración de la misma, como veíamos, resulta incuestionable el peso específico de la creación finisecular, llegando a consolidar arquetipos que siguen funcionando en la actualidad en la definición de identidades. Algunas figuras femeninas, como Pandora, Venus, María, Eva o Lilith, entre otras muchas, son escogidas por el imaginario decimonónico en la presunción de que encarnan una supuesta polaridad, en realidad más compleja, de opciones estereotipadas, que oscilan del blanco –sumisión, obediencia, abnegación, inocencia, pureza– al negro –decisión, rebeldía, manipulación, pecado, perversión–. En correspondencia, se codifican dos tipos

de belleza cuyos estilemas –delicada, enfermiza, lánguida, mórbida, etérea, aniñada, blanca, ideal/agresiva, turgente, prominente, fuerte, sensual, explícita–, no obstante, aparecen mezclados para mostrar la multiplicidad de matices de la fatalidad.[4]

Un somero vistazo a la publicidad de perfumes, o de otros muchos productos de consumo, ofrece tantos ejemplos de la vigencia de estos componentes bipolares que resulta sumamente difícil seleccionar uno.

Figura 1. *Femme Fatale* y *Radiance*. CD y fragancia de Britney Spears.

[4]Un análisis iconográfico en Bornay 1998. Por su parte Dijkstra profundiza desde la complejidad disciplinar de los estudios culturales, aunando análisis artísticos, literarios, filosóficos y científicos (Dijkstra 1994).

Ser *femme fatale* o niña díscola y seductoramente inocente, o una mezcla de ambas cosas, está de absoluta actualidad (figura 1).[5]

El tratamiento de la temática mitológica y las recreaciones de la cultura grecolatina podía atender a dos vertientes. La primera las emparentaba con la prestigiosa pintura de historia, el género más altamente considerado en los ámbitos institucionales.[6] Formando parte del sistema de enseñanza de la Academia de Bellas Artes española, su dominio era exigido como ejercicio a los alumnos pensionados en las principales capitales artísticas del momento. En estos casos, los grandes asuntos de la historia clásica eran formulados por su carácter narrativo, representativo y ejemplarizante, además de como medio para demostrar unas cualidades profesionales vinculadas a las habilidades técnicas, en composición, corrección fisonómica y anímica de la figura humana, captación de calidades matéricas y verosimilitud comprensiva. Lo que Reyero denomina

[5]Una campaña comercial de la multinacional Fnac regala, por la compra del último CD de la pizpireta Britney Spears, titulado *Femme Fatale*, un frasco de «su» perfume *Radiance*. Un ejemplo de fatalidad luminosa que desvirtúa un mito ya descafeinado. Lo hemos consultado en un blog de «sugerente» denominación tratándose de mujeres y mitos: [http://www.andromedahigh.com/] (actualizado el 11 marzo 2011).

[6]Para el caso español véanse Pantorba 1948, Gutiérrez 1987 y Reyero 1989.

«familiaridad con el asunto» (Reyero: 1989, 37), fijado de manera impositiva por la propia institución educativa, presuponía una solvencia en los conocimientos y, por tanto, un nivel cultural acorde. A ello se sumaba un atractivo añadido: la recompensa en las exposiciones organizadas desde diversos ámbitos, cuyos premios suponían una rúbrica prestigiosa en la consolidación de la carrera profesional del artista.

La antigüedad grecolatina ofrecía un repertorio lleno de atractivo para los pintores, entre otras cosas, por la posibilidad de conjugar leyenda e historia. De hecho algunas propuestas temáticas borran los límites entre lo mítico y lo histórico, en atención a unas libertades interpretativas que obvian la fidelidad al asunto para trabajar la recreación ambiental, la sugerencia emocional y visual, y la indagación –y acaso recuperación ensoñadora– imaginativa en los paraísos perdidos. Y con esta opción adelantamos la segunda de las vertientes en la utilización de la temática. El pintor Lawrence Alma-Tadema se especializó con fantástico éxito en estimulantes recreaciones de escenas del mundo antiguo. Damas victorianas encarnan sus papeles sin ocultar su contemporaneidad, inmersas en apasionadas situaciones de idilio amoroso o doméstica cotidianidad, en exuberantes escenarios estetizados por la habilidad técnica del pintor en la captación de las cualidades matéricas, las transparencias, brillos y colores, con los que estimular

los sentidos. En realidad el pintor estaba descubriendo, inconscientemente, que el acceso sensorial a ese pasado solo podía realizarse a través de la invención artística y que la evocación surte su efecto si contiene altas dosis de invención. Sus últimas pinturas son coetáneas al inicio del cine, que trató desde sus comienzos el género, dotando de movimiento y voz a estos personajes de ficción.

Uno de los asuntos que mejor ilustra las fructíferas conexiones entre los relatos míticos y las experiencias históricas es la *Floralia*. Esta fiesta de exaltación de la estación primaveral estaba dedicada a Flora «la potencia vegetativa que hace florecer los árboles y preside todo lo que florece» (Grimal: 1998, 204), relacionada por Ovidio con la ninfa griega Cloris, casada con Céfiro, el dios del viento, después de haber sido descubierta vagando por los campos y raptada. Como recompensa amorosa la incauta Cloris será agraciada con el don de reinar sobre las flores, jardines y campos de cultivo y de proveer a la humanidad de las semillas de las flores y de la preciada miel. Sin embargo, descubrimos también el rostro oscuro del mito, al conocer que Juno, rabiosa con Júpiter por menospreciar su participación en la concepción de Minerva, solicitó la ayuda de Flora para concebir un hijo en solitario. Marte, el dios que da nombre al primer mes de la primavera, es el resultado de esta afrenta al principio masculino. Y es que el jardín puede estar poblado también de flores venenosas.

Sorprendentemente, o quizás no tanto, en las *Floralia*, las fiestas de exaltación primaveral, participaban cortesanas, aportando cierto carácter lujurioso o licencioso. La plástica finisecular hará de su representación un lugar común, aunque más en la versión «real» que en la «legendaria», es decir, en escenas donde el personaje es sustituido por mujeres en espacios naturales conviviendo en perfecta armonía y asimilación con sus elementos, emparentadas de este modo con su antecesora mítica. Volveremos al personaje más adelante para explorar sus vínculos con las cualidades construidas sobre la concepción de lo «femenino» y la versatilidad de su tratamiento por los pintores.

Figura 2.

Ahora nos detendremos en dos obras que oscilan en inestable equilibrio entre la recreación histórica y la exaltación del mito. Nos interesan por la disparidad geográfica y estilística de sus propuestas.

La representación de Alma-Tadema, conocida como *La celebración de la primavera* o simplemente *La primavera* (1894, Getty Center, Los Ángeles) (figura 2), muestra las claves ya citadas de su pintura. No obstante, el protagonismo femenino de otras obras queda aquí equilibrado por el impacto de

la complejidad compositiva, que intenta compensar el peso abrumador de la arquitectura con la orquestación de los grupos de participantes en la fiesta, preconizando pautas escenográficas que después adoptará el *peplum* hollywoodiense más grandilocuente. Desde una óptica igualmente académica, aunque como ejemplo de que el academicismo propugna iniciativas diversas, el pintor malagueño (concretamente de Coín) Antonio Reyna Manescau trabajó el monumental lienzo *Floralia* con el fin de triunfar en la Exposición Nacional de 1887 (véase la figura 3). Su monumental tamaño –3,13 x 5,03 m– y el reconocimiento con la medalla de tercera clase así lo confirman.[7] Cumpliendo con las expectativas exigidas en este tipo de composición, el autor cuidó el rigor arqueológico acudiendo a las fuentes romanas disponibles como los frescos pompeyanos o la *Flora Farnese* del Museo de Nápoles.

La crítica española basó los elogios en la comparación del dominio técnico con el consagrado Alma-Tadema (Fernanflor 1887: 414 *apud* Gil 2002: 433). No obstante, nos interesa más otro comentario coetáneo de la obra, que sin ser laudatorio exactamente, abre una nueva comprensión

[7]El lienzo, perdido, es conocido a través de las reproducciones en revistas ilustradas. Un estudio del lienzo en Gil 2002. Abundante información, asimismo, en la web de la Fundación García Agüera, promotora del Proyecto 150 Aniversario del artista, desarrollado en 2009 [http://www.fundaciongarciaaguera.org/floralia.php].

Figura 3. A. Reyna Manescau, *Floralia*, en *La Ilustración Española y Americana*, 1887.

del tratamiento del mito en el fin de siglo. Citamos las palabras textuales:

> En cuanto al lienzo de la *Floralia* –mejor diríamos *Fiestas florales*–, abrigo la duda de que sea todo original del señor Reina [*sic*] Manescau: paréceme más bien un hermoso compuesto de reminiscencias de obra clásica antigua. La linda jovencita que presenta su ofrenda a la diosa en pie al lado de su simulacro, consagrada en edad harto temprana al infame culto que introdujo la cortesana Acca Laurencia [*sic*], es una figura que se diría arrancada de algún bajo relieve griego; como también el gracioso niño que acude con otros jóvenes a la fiesta con una guirnalda de flores en las manos (Madrazo 1887: 203 *apud* Gil 2002: 434).

Las apreciaciones artísticas –la ambigüedad sobre la idoneidad de la originalidad, en el sentido de invención, en contraposición a la utilización de referentes clásicos– se mezclan aquí con alusiones que trascienden las cuestiones estéticas, pero que están en íntima relación con el hecho artístico y su capacidad de influir en la realidad. Al margen de que consideremos esta opinión pacata –e incluso exagerada a la vista de la «corrección» alejada de cualquier atrevimiento con que se soluciona el tema en el cuadro–, abre una nueva dimensión interpretativa del mito que tiene que ver con consideraciones morales que re-sitúan el relato en otra esfera: de Grecia y Roma a la España de finales del siglo XIX. Las mismas fuentes clásicas confirman la relación de la mujer cortesana tanto en las *Floralias*, como participantes activas, como en las *Larentalias*, por referencias más colaterales.[8] En realidad poco importa la exactitud temática, no así la fidelidad de la escenificación arqueológica. Sean *Floralias* o *Larentalias*, sea Flora o Acca

[8]Varias leyendas romanas describen las identidades confusas de Acca Larentia: bien como la bella y lista cortesana amante de Hércules que consiguió fortuna al casar con un etrusco o como la madre adoptiva de Rómulo, entregado por su marido, el pastor Fáustulo, para su crianza. J.-N. Robert confirma que el primer significado de *lupa* en latín, antes que el de «loba», fue el de «prostituta», por lo que la *lupa femina* era una prostituta a la que la leyenda posterior reasignó un lugar honorífico en la historia de Roma, en Robert 1999: 36.

Larentia, el relato refiere una participación femenina activa, y una conexión entre lo femenino, la belleza y el sexo. Esta relación sacada de contexto se convierte en el *leitmotiv* del imaginario contemporáneo que re-utiliza el mito aprovechando su alta capacidad analógica –recordemos que en ciertos contextos religiosos la prostitución sagrada no tiene connotaciones peyorativas–. Bajo el discurso hegemónico del poder, este trío indisoluble –feminidad, belleza y sexo– cobra visos de legitimidad incuestionable. Las composiciones, aparentemente inocuas, son vistas ya desde otro prisma. La elección del asunto propiciaba la incidencia en el carácter lujurioso o licencioso de unas fiestas protagonizadas por mujeres, inevitablemente sensuales, seductoras, transgresoras y activas. Y lo más censurable: peligroso ejemplo para la exigida virtud del público femenino coetáneo. La sentencia aplicada al cuadro de Reyna confirma, además, un temor que obsesiona con la misma insistencia: la sugerencia de que las jóvenes hermosas e inocentes sean corrompidas por la maestría de la cortesana, experimentada en las artes de la seducción... y la perdición.

Se abren expectativas de interpretación en varias direcciones. Si bien, por un lado, el gusto culto por las referencias a la antigüedad posicionaba la obra en el género de historia, como hemos visto, por otro, el tratamiento anecdótico, centrado en la recreación de las costumbres,

preferentemente aquellas más estimulantes para los sentidos por sus connotaciones eróticas y festivas, a través de los mitos más licenciosos de la cultura pagana, sitúa la obra en la temática de género. De esta última posición parte la segunda vertiente que anunciábamos más arriba. El mito coopera con el artista como herramienta de pulsión de mecanismos asociativos. El deleite de la contemplación, la construcción de la ficción de la feminidad encontró una perfecta aliada en los mitos que actúan desvinculados del rigor conceptual o desvirtuados en función de los intereses particulares. Estas claves dotan a las obras de temática mitológica de un centro de interés renovado, al margen del destino institucional que estimuló la creación. El dominio de la retórica de la ambigüedad pasa a ser un objetivo prioritario para los artistas. La mitología se presenta entonces como recurso de enmascaramiento, una cobertura para la tolerancia «decorosa» de la retórica erótica, entrando en una ambivalencia muy del gusto finisecular que no ha dejado de funcionar en la actualidad.[9] Se activan con y en el espectador la complicidad de la mirada, la descodificación

[9]Son numerosos los títulos que tratan el protagonismo del erotismo, más o menos explícito, en la creación finisecular. Recordamos, además de los ya citados de Dijkstra y Bornay, los capítulos correspondientes incluidos en Lucie-Smith 1992 y Webb 1983. Más recientes Solana 2009 y Reyero 2009. Específicamente dedicados al ámbito literario, los ya clásicos de Praz 1969 y Litvak 1979.

de las vaguedades semánticas y los significados enigmáticos, dependientes de la presencia abrumadora del trío convertido en personaje recreado: la mujer-diosa-musa.

Despojadas de la retórica escenográfica de la fiesta, las interpretaciones de Flora de Bouguereau (*Flora y Céfiro*, 1875, Museo de Bellas Artes de Mulhouse) (figura 4) y las versiones de Waterhouse (*Una ofrenda romana*, c. 1891, colección privada, y más específicamente *Flora y los Céfiros*, 1897, Schaeffers Collection, Sydney) (figura 5) obedecen a este último sentido del tratamiento del mito, si bien bajo concepciones y resultados diferentes. En la primera, la pareja protagonista centra la composición, pero el tratamiento de la luz y la posición en forma de arco convexo de Céfiro conducen la atención hacia el cuerpo femenino semi-desnudo de la ninfa. Bouguereau, el maestro de la carne femenina vigorosa, turgente y sonrosada, cuya materialidad se idealiza a través del disfraz mítico, las gradaciones tonales y el modelado suave, encuentra en el asunto mítico una excusa para pulsar deseos. La pose de Flora redunda en los mecanismos asociativos que vinculan el cuerpo abandonado y el

Figura 4.

gesto sumiso con el deleite del ofrecimiento sin resistencia, otro de los lugares comunes de la imaginería finisecular. La corrección visual viene entonces provocada no solo por la pátina del asunto mitológico sino por la pasividad inofensiva de la mujer.

Figura 5. J. W. Waterhouse, *Flora y los Céfiros*, 1897. Schaeffers Collection, Sydney.

Mayor protagonismo tiene el grupo femenino en la obra de Waterhouse, pero el tratamiento de la «feminidad» abarca otro registro. Lo que en la obra de Bouguereau es ofrecimiento en clave de sugerencia exhibicionista, en la de Waterhouse es recogimiento urobórico:[10] Flora se repliega sobre sí misma; su cuerpo, vestido con pudoroso aunque vaporoso e insinuante peplo, se contrae, como el resto de su séquito primaveral, dispuesto en curvas cerradas por

[10]Un análisis de las representaciones urobóricas finiseculares en Dijkstra 1994: 119-159.

las que la mirada transita, efecto que se intensifica con la corona de flores que Céfiro ciñe alrededor de su busto. Entre la sorpresa y la aceptación, la ninfa deja entrever la curva sensual del comienzo del seno de tal modo que la carga erótica se intensifica al economizar recursos sin restar eficacia. Las mujeres de Waterhouse, y en el caso que nos ocupa se percibe, transitan y ocupan los espacios naturales con mayor naturalidad. La formulación llevada a cabo sobre la feminidad incide de una manera mucho más potente en la codificación de su naturaleza salvaje como un componente instintivo de su esencia.

Un paso más en el nivel de lectura nos aproxima a una categorización de elementos contrapuestos: el principio masculino, activo y con piel oscura, y el femenino, pasivo y de piel blanca. La inconsciencia de la entrega dócil –no exenta de sensiblería en Bouguereau– y la turbación de una aparente delicadeza que inquieta –la expresión entre ensimismada e inquieta del rostro de la ninfa de Waterhouse–, son formas de concebir lo femenino que muestran la facilidad con que se diluyen los límites entre la inocencia y la fatalidad, entre la confianza y la amenaza.

La iconografía publicitaria de perfumes continúa explotando las claves asociativas que persisten en los mismos modelos, marcando las pautas de cómo deben ser, sentir y actuar las mujeres. *Flora* da nombre a la fragancia de la

firma Gucci, creada en 2009. Las cualidades del producto inciden en estos estilemas:

> Así como la definió la directora creativa de Gucci, Frida Giannini, creemos que Flora se caracteriza por ser una fragancia muy liviana, con predominio de una esencia floral que hace un llamado a compradores jóvenes y tiene un lado hedonista y atrevido [...]. Flora es para una mujer multifacética, tiene un toque suave y femenino, es floral (como lo indica su nombre) y seductora que se caracteriza porque sus notas introductorias son cítricos y peonía, el corazón está enriquecido con rosa y Osmanthus (flor china que se caracteriza por sus aromas afrutados-florales), mientras que la base toma nota de pachulí y sándalo.[11]

La imagen para la campaña publicitaria (figura 6) corrió a cargo de Abbey Lee. El cuerpo de la joven apenas se percibe conformado en su estructura física, sino como leve soporte para una vaporosa túnica floreada cuya volatilidad recrea una ingravidez acorde. En algunos de los fotogramas la modelo ofrece un rostro sospechosamente sombrío,

[11] Son muy numerosas las páginas web donde se recogen el lanzamiento y características del perfume. Nosotros lo hemos consultado en http://www.losmust.com/flora-by-gucci/. También en la web oficial de la firma: http://www.gucciparfums.com/es/flora/.

Figura 6. Perfume *Flora*. Gucci. Campaña de 2009.

incluso increpante, señal de que no todo resultará festejo primaveral, sino que la niña inocente, jovial y fresca se reserva algún secreto escondido.

Con cada pulverización y a cada paso, con el despliegue del aroma, se definirá qué mujer se quiere ser y cómo percibirán los demás la feminidad que encarna. Estas observaciones contenidas en un blog no necesitan mayores comentarios:

> La fragancia se siente como un floral joven, de intensidad media pero con una mezcla donde las flores interactúan entre sí sin que ninguna de ellas destaque más que el resto y con un balance de estilo entre el rosado, el primaveral y el dulce azucarado. El aroma es bastante primaveral por la suavi-

> dad de las flores que en ningún momento se sienten densas o agresivas, fresco para un uso de diario cotidiano y limpio para el resto del día. En oficina es femenino y limpio, algo inocente y joven aunque sin muchos puntos llamativos que destaquen, llamen la atención o lo hagan un aroma recordable por alguna nota exótica. Como fragancia nocturna el tono fresco e inocente de las flores juega en contra en ambientes más turbios, dando la impresión de un perfume de día luminoso. Como fragancia romántica es agradable sin ser sensual o adictivo, cumpliendo con establecer un ambiente agradable para estar en pareja. Rango de edad bastante amplio, entre 20 y 60 años, aunque con preferencia en el segmento 20-35 años por el aire inocente que da.[12]

Pero no nos resistimos a añadir uno: ¡Abstenerse las vampiresas que salgan a fundir la noche!

Nos apropiamos de nuevo de las palabras de Linda Kauffman (2000: 13) para continuar con nuestro itinerario: «La cultura contemporánea no está saturada con pornografía sino con fantasía. Los actores, cineastas y escritores [...] se dedican a descodificar tales fantasías». Guiados por el séquito de Flora, transitemos por algunas de las visiones con las que borrar los límites imprecisos entre realidad y ficción, entre sueño y vigilia.

[12] http://queolortiene.blogspot.com/2009/06/flora-by-gucci.html.

El triunfo del séquito de Flora o de la inocencia femenina

El tratamiento del mito de Flora o Cloris abre expectativas para indagar en uno de los ingredientes básicos de la construida feminidad contemporánea: la inocencia. La inocencia en el imaginario masculino tiene forma de mujer, es un estado de la conciencia, o un elemento del comportamiento, asociado indisolublemente a las cualidades de lo femenino. Pero la inocencia puede manifestarse bajo perfiles muy diversos e incluso, a primera vista, contradictorios. Recurrimos a las siempre ricas búsquedas en la red, como recurso para tomar el pulso de la actualidad, ahora con la intención de corroborar, al menos estadística y cuantitativamente, que hay asuntos que colectivamente se asumen como algo natural. Tecleamos en *Google Imágenes* el término «inocencia» y comprobamos que la mayor parte de las imágenes lo relacionan con mujeres y/o niñas que adoptan actitudes candorosas y tiernas, y en muchos de los casos, también seductoras. La inocencia atrae y atrapa porque lleva implícita su falta. El mismo pensamiento que culpabilizaba a la mujer de todos los desastres de la humanidad, criminalizando cualquier acción en pos de la libertad, la autonomía, la autodefinición, la independencia

o la igualdad, la sueña y representa sumisa, débil, vulnerable, inocente al cabo.

«Innocence is bliss» es el lema de una imagen para fondo de pantalla descargable desde la web (figura 7).[13] ¿Qué es lo que hace que la inocencia sea fantástica para sus creadores? La singular e indefinible criatura femenina que encarna el concepto muestra la edad indeterminada entre la niñez y la adolescencia –¿o el cuerpo que se deja ver bajo el disfraz recauchutado es el de una mujer hecha y derecha?–, aquella en que los fragmentos de disfraces dispares siempre quedan graciosos. La imagen de la inocencia se ha fabricado como un pastiche cibernético a medio camino entre la ilustración japonesa *anime* y un remedo de *catwoman*, o mejor *pussy catgirl* preparada para la acción. Por ahora la tarea se concentra en una pose sugerente y vivaracha no exenta de candor.

Figura 7.

La inocencia es fantástica porque es tan dúctil como este engendro de feminidad adolescente. Quizás la inocencia no sea más que una broma. La confianza en el candor eterno de las mujeres es la que da rienda suelta a la ale-

[13] http://www.fantom-xp.com/es_18_Innocence_is_bliss.html.

gría celebratoria. Pero el Diccionario de la Real Academia de la Lengua se lo toma muy en serio. Desde un «estado del alma limpia de culpa» al «candor, sencillez» no hay género que valga. Sin embargo otra acepción revela la trascendencia del asunto. Asociado al concepto de inocencia aparece el «estado honesto», que atañe solo «al que tenía la mujer soltera». Lo cual suscita muchas cuestiones: ¿la mujer casada ya no es honesta?, ¿se refiere a la pérdida de la virginidad? ¿la honestidad atañe solo a la mujer?, entonces ¿qué se entiende por honestidad? ¿la honestidad únicamente tiene que ver con una cuestión sexual? ¿la honestidad femenina hace referencia a lo sexual, mientras que la honestidad masculina abarca otros muchos aspectos de la honradez y la dignidad? Todas estas preguntas y sus respuestas han sido creadas, asumidas, difundidas y materializadas por las «representaciones sociales patriarcales», es decir, expresiones, imágenes, pensamientos, conocimientos compartidos (Casanova y Larrumbe 2005: 19-25).

La literatura científica, filosófica y social decimonónica puso especial empeño en demostrar la eterna minoría de edad de la mujer, basada en la debilidad física y mental, la incapacidad para el razonamiento intelectual o para el desarrollo de la actividad pública, y por consiguiente lo primario de su existencia, intuitiva, pasional, juguetona, imprevisible, neurótica e histérica, justificada únicamente en la reproducción biológica, la dedicación al hogar y la

familia, el cuidado de su belleza y la satisfacción del deseo masculino. El discurso artístico fue tan influyente en la configuración de estos pensamientos y comportamientos como el resto de opiniones acreditadas. Dijkstra lo demuestra con una llamada de atención sobre las consideraciones del poeta y reputado crítico G. A. Aurier, a propósito de las mujeres representadas por Renoir:

> Ella no vive. No piensa. Nosotros, los hombres, aunque en mayor o menor medida todos somos psicólogos, todavía somos más soñadores idiotas que científicos, e insistimos estúpidamente en atribuir a la mujer nuestros propios sentimientos, nuestras emociones, los sueños de seres que viven. Optamos por otorgarle un corazón complejo, una inteligencia retorcida. Nos gustaría declararla ángel o demonio: nos regocijamos considerándola sublime o innoble, maquiavélica, víbora o felina. Pobres idiotas somos, parece decirnos el artista. ¡Como si un gato o una víbora no tuviese mil veces más alma que una mujer! Sed razonables, como yo, y no tratéis con tanto remilgo la seudovitalidad de este pequeño autómata maravilloso y tan adorable que el buen Dios nos ha regalado para que nos divirtamos. Jugad con vuestra muñeca, divertíos y atribuidle sentimientos que nunca podrá tener, inspiradle la vida con vuestras imaginaciones, pero sed precavidos y no os lo toméis demasiado en serio, porque seríais tan tontos como los niños que, con lágrimas en los ojos

y los puños cerrados, vierten invectivas sobre un juguete irresponsable (en *Mercure de France*, 1891, recogido por Dijkstra 1994: 181-182).

Figura 8.

Desnudo al sol (1876, Museo de Orsay, París) (figura 8) confirma de forma paradigmática la creencia firme en la naturaleza de la mujer. Joven y paisaje se fusionan, no solo como producto de la uniformidad impresionista entre fondo y figura, sino como consecuencia de la asimilación de la fémina con el entorno, quien forma parte del mismo como medio vital propicio. La expresión facial es percibida como inocua, vacua, al mostrarse a través de unos «ojos bellos, profundos, de azur, esmaltados de las muñecas, de unas muñecas adorables de piel de porcelana rosácea» (Aurier citado por Dijkstra 1994: 181). Inconscientemente quizás por parte del poeta, aunque en Renoir resulta bastante explícito, se estaba planteando la posibilidad de «fabricar» a la mujer con los materiales maleables para producir objetos,[14] de modo que la vida

[14]Un apasionante estudio sobre la construcción y manipulación del «objeto mujer», desde el mito de Pigmalión hasta las creaciones

solo fluyera en apariencia, controlada en lo fenomenológico y autónomo. El peligro de la carnalidad sexual explícita se atempera con el juguete inerme. La larga tradición de la Venus púdica se recicla en esta obra. La referencia clásica persiste en el imaginario como un recurso de salvación de la imagen, que refrenda el contenido a través de las asociaciones extraídas de la alta cultura. Pero Renoir actualiza el mito subvirtiendo el idealismo, al ornamentar a su «venus» con pulsera y gargantilla, haciéndola descender definitivamente del Olimpo.

Un fotograma de la película *Éxtasis* (Gustav Muchatý, 1933) capta, de una forma sorprendentemente parecida, el desnudo de Edy Lamarr entre la maleza (figura 9).

Figura 9.

La diosa transmutada en mujer, o la mujer ejerciendo de diosa, siguen remitiendo al estado de inocencia original, pura y virginal, en el que a duras penas se podía creer ya a finales del siglo XIX. La recreación de la ingenuidad se percibe ya solo como un ámbito mane-

cibernéticas, el de Pilar Pedraza y sus *Máquinas de Amar*, 1998. La reactivación, en pleno siglo XXI, de estos lugares comunes, ahora desde «la libertad de elección», «el poder femenino» y la liberación sexual, es analizada en sus perfiles sociológicos por Walter 2010.

jable, un espacio tranquilo en el que solazarse. Y un modelo normativo de corrección de la conducta... solo apto para mujeres.

La mujer y su mundo se perciben como un paraíso por explorar. Las ocupaciones de las mujeres deben redundar en su identidad íntegra y cándida. El ámbito femenino es el hogar, pero también la naturaleza en su estado salvaje –innumerables las imágenes que vinculan a la mujer con todo tipo de fenómenos naturales, así como con las estaciones del año o escenas de baño– o domesticada –ingentes las representaciones en el jardín de la casa, ociosas, dormitando (véase la figura 10: J. Romero de Torres, *La siesta*, 1900. Colección particular) o realizando labores apropiadas, remedo laico del *hortus conclusus*–.

Figura 10.

En 1862, el escritor y filósofo Henry David Thoreau afirmaba: «la vida consiste en lo salvaje. Lo más vivo es lo salvaje. Aquello que todavía no ha sido sometido por el hombre, aquello cuya presencia nos renueva». Esta sentencia de uno de los primeros ecologistas de la historia no debía resultar muy cómoda para aquellos rectores de

la moral empeñados en el control de los comportamientos humanos en general, y en preservar reputaciones y almas femeninas, en particular. Recordemos que la irracionalidad primitiva es uno de los supuestos caracteres de la «esencia» femenina. La sociedad patriarcal necesitaba, por tanto, «domesticar» a las mujeres, dejándoles al mismo tiempo un espacio de libertad, pero controlado, dentro de la misma casa, como una fórmula para contrarrestar, o al menos vigilar, el magnetismo de lo salvaje (véase la figura 11: A. Point, *La alegría de las cosas*, 1884. Museo de Bellas Artes de Nancy).

Las acólitas de Flora forman legión en la iconosfera contemporánea. Escogemos algunas interpretaciones de la vertiente alegórica. Las versiones posibles que encarnan la primavera ofrecen algunos de los ejemplos más jugosos. Carlos Schwabe concibe una *Primavera* (1900) ambivalente (véase la figura 12: C. Schwabe, *Primavera*, 1900).

Figura 11.

El deseo erótico hacia el cuerpo joven, prieto y turgente, se intensifica con una aparente tensión muscular amplificada por la pose. Sin embargo,

la accesibilidad decae cuando percibimos que, como un pajarillo cazado, el desnudo está rodeado de espinos, o en realidad ¿anuncian un peligro? Igualmente ambivalentes resultan las ninfas de J.-J. Lefebvre. Los títulos (*Dondiegos*, *Ninfa con dondiego*) refieren una doble lectura cuando se enfrentan con la imagen (véase la figura 13).

Figura 12.

Sus jóvenes –una modelo recurrente en muchas de sus obras– destilan la candidez que la fragilidad rayana en lo inmaterial e insano retratan en el rostro y el aspecto femenino, pero las flores, los dondiegos, que perfuman la caída de la tarde, plantean una significación paradójica, al unir propiedades curativas, afrodisíacas y una alta toxicidad. Los registros de ascendencia clásica no plantean una pervivencia nostálgica de raíz historicista, sino que ayudan a enmascarar mensajes perfectamente codificados.

Las imágenes son muestras de una bipolaridad que oscila entre la atracción y la repulsión por parte del varón creador. Un mecanismo para equilibrar estos excesos era domesticar a las diosas. La fórmula pasa por concebirlas

Figura 13. J. J. Lefebvre, *Ninfa*. Colección privada.

a una edad «ideal», como si se hubieran congelado en el tiempo. La belleza valorada es la que se concentra en la juventud, idea que persistirá en el imaginario occidental contemporáneo. Belleza, juventud y candor refuerzan una estrecha alianza en alegorías aleccionadoras. «Se suele recurrir a la belleza de la juventud para argumentar la moralidad del desnudo», precisa C. Reyero (2009: 250). Y el recurso de la ingenuidad dejaría la mirada a salvo:

> En ese sentido, Ramón Pérez de Ayala comenta en 1921 que la belleza siempre es púdica –porque está encarnada en mujeres jóvenes, se entiende–, mientras «las viejas desnudeces» causan perturbación y rechazo. Por eso las gentes se deleitan en la belleza,

ya que «las contemplan con inocencia, con goce estético y desinteresado, casi abstracto». Igualmente, José de Silva se pregunta, a propósito del escándalo que suscitó una exposición de desnudos femeninos: «¿hay algo de repugnante en el desnudo de una mujer joven?». Ello quiere decir que podría haberlo en una mujer que no lo fuera (Reyero 2009: 250-251).

W. Bouguereau es uno de los artistas más prolíficos en la materialización de estos discursos. La inocencia femenina, como tema, resume buena parte de su producción. No obstante, dedica obras expresas a su representación.

Figura 14.

En *Juventud* o *La inocencia* (el cuadro se conoce con los dos títulos, 1893, colección privada) (figura 14), la edad o el estado moral se encarnan en una muchacha de belleza serena que lucha, de forma juguetona, contra las tentaciones de unos revoltosos cupidos. Escenario y personajes se extraen de una tramoya que remite al ámbito de la antigüedad, puestos al servicio de la de juegos ambiguos: un debate de folletín entre querer y no querer dejar que la inocencia se corrompa. En otra versión, *La vuelta de la primavera* (1886, Joslyn Art Museum de Omaha, Ne-

braska), la mujer se transmuta en diosa o en ninfa, por lo que la revelación del desnudo se hace permisible (figura 15).

Con la primavera el amor se despereza y las diosas se despojan de sus vestidos, pero convenientemente redoblan su pudicia atrincherando los senos entre unos brazos colocados como barrotes de calabozo. El recurso, lejos de ocultar, redunda en la situación de desnudez, la hace más evidente. La estatuaria grecorromana se percibe como un lejano recuerdo, apenas reflejado en una pose estereotipada. El pretendido refinamiento en el uso de las referencias clásicas, no resta intencionalidad erótica, pero en una retórica menos sutil de lo que a simple vista puede parecer. Las imágenes forman parte de un discurso patriarcal que pretende enmascarar las alusiones eróticas bajo el bálsamo de la ternura, el candor y la intrascendencia.

Figura 15.

El tema acompañado de las pertinentes recreaciones de escenarios clásicos –a veces apenas insinuados en las túnicas siempre vaporosas a medio vestir, o a medio desnu-

dar– copa la producción artística decimonónica de forma abrumadora.

Nos detendremos en unas últimas referencias porque introducen un nuevo perfil. La *Inocencia* de Adolphe Jourdan (colección privada) se encarna en la tierna imagen de una niña cuyas incipientes formas voluptuosas recuerdan que la infancia es un estado transitorio que prefigura el cambio, y esto sin perder un ápice de ingenuidad, a juzgar por la pose recatada y el gesto disciplinado (figura 16). Siguiendo la estela exitosa de las recreaciones de la antigüedad de Lord Leighton y Alma-Tadema, aunque técnicamente edulcorada y relamida, *La niña griega* de John William Godward (1908, colección privada) reproduce el ideal de belleza victoriana, lánguida y ensimismada (figura 17).

Figura 16.

Pero la inocencia, manejada hábilmente, se convierte en un arma de doble filo. La niña-joven de *La inocencia* de G. Seignac no ofrece lugar a dudas (véase la figura 18). ¿En qué reside el candor sino en las promesas de la descarada

Figura 17. J. W. Godward, *La niña griega*, 1908. Colección privada.

dirección de su picante mirada y en la procacidad de su actitud desmayada?

Se abre un nuevo perfil para la representación de la inocencia esencial femenina que alimenta un filón plenamente explotado en el imaginario contemporáneo. La consideración de que la mujer es un ser eternamente infantil y la niña una voluntariosa aprendiz de adulta adquiere carta de naturaleza científica a y filosófica a finales del siglo XIX:

> La relación establecida entre las capacidades intelectuales de las mujeres y las de los niños no era

Figura 18. G. Seignac, *La inocencia*.

> más que una simple prolongación de la idealización fetichista de la mujer –ser que, en su inocencia, equivalía al niño– que habían perpetrado ideólogos de mediados de siglo como Michelet y Comte. El mismo Darwin llegó a la conclusión de que «la fémina se asemeja de alguna manera a su descendencia joven durante su vida» (Dijkstra 1994: 167).

El «éxito» de su representación inaugura una temática con entidad propia. Asistimos a la configuración de un mito femenino que literariamente sería bautizado con el nombre de *Lolita* a partir de la célebre novela de Nabokov, pero que llevaba recorrido un largo trayecto. La relación que establece el profesor Humbert Humbert con la mitología,

entre otras muchas lecturas,[15] corrobora su categorización y la codificación de sus caracteres:

> Hay muchachas, entre los nueve y los catorce años de edad, que revelan su verdadera naturaleza, que no es la humana, sino la de las ninfas (es decir, demoníaca), a ciertos fascinados peregrinos, los cuales, muy a menudo, son mucho mayores que ellas (hasta el punto de doblar, triplicar o incluso cuadruplicar su edad). Propongo designar a esas criaturas escogidas con el nombre de «nínfulas».[16]

Pero no todas las niñas son nínfulas, de hecho son seres escogidos, cuya esencia oscila entre una concreción física muy sutil, solo visible para algunos –«el diseño ligeramente felino de un pómulo, la delicadeza de un miembro aterciopelado y otros indicios que la desesperación, la vergüenza y las lágrimas de ternura me prohíben enumerar» (2002: 25-26)– y unas condiciones psicológicas y de comportamiento que exigen una percepción sensorial y creativa expresas:

[15]En la creación literaria, Nabokov plantea el escurridizo límite que existe entre la realidad y la ficción, entre lo proyectado por el espectador-deseante y el protagonismo y autonomía del objeto-sujeto deseado, lugares por los que el protagonista transita de forma fluida. ¿Quién es el responsable de la seducción-atracción? Esta consideración forma parte de un debate que afecta a la esencia y definición de toda la creación artística.

[16]La novela fue publicada en 1955. Citamos por la reedición de *El País* del año 2002, p. 24.

> Tampoco es la belleza un criterio determinante, y la vulgaridad no daña forzosamente ciertas características misteriosas que dan a la nínfula esa gracia etérea, ese evasivo, cambiante, anonadante, insidioso encanto mediante el cual se distingue de sus contemporáneas que dependen incomparablemente más del mundo espacial de fenómenos sincrónicos que de esa isla intangible de tiempo hechizado donde Lolita juega con sus semejantes (2002: 25).

Pero esta dimensión vital y artística no es la que atañe a los hechos históricos. Al margen queda la peligrosa cuestión moral y legal, variable a lo largo de la historia, como prueba la enumeración que sigue:

> [...] la ramera que ayudó a Josué a conquistar la ciudad de Jericó, se dedicaba a la prostitución desde que tenía diez años. [...] He aquí algunas imágenes más: Virgilio, que, aunque les cantara a las nínfulas con voz armoniosa, probablemente, prefería meterle mano en la entrepierna a un muchacho. Dos hijas del Nilo prenúbiles, vástagos del faraón Akenatón y su esposa Nefertiti [...], con muchos collares de cuentas brillantes por todo atavío, abandonadas sobre almohadones, intactas después de tres mil años, con sus suaves cuerpos morenos de cachorros, el pelo corto, los almendrados ojos negros como el ébano... Novias de diez años obligadas a colocarse a horcajadas sobre el *fascinum*, el miembro viril, el

> falo de marfil de los templos de la erudición clásica (2002: 28).

En el imaginario plástico y cinematográfico contemporáneo, la principal diversión de la nínfula es jugar a los disfraces, de ahí que, encarnando papeles estelares, protagonicen las mismas escenas que sus maestras adultas.[17] Uno de los más jugosos la presenta como Afrodita-Venus. Que la primavera es una estación femenina lo sabe a la perfección la diosa del amor. Por eso actúa principalmente en esta época del año. Afrodita, o mejor su equivalente itálico, Venus, rivaliza con Cloris o Flora al ser también la diosa de los jardines, y desde luego la popularidad de la diosa ha ensombrecido el recuerdo de la ninfa. Su carácter metamórfico, por amor, por celos, por capricho, la convierte en una de las diosas representativas de las veleidades de las pasiones humanas que de nuevo remiten a principios de «identidad» femeninos. Esta riqueza metamórfica la ha convertido en referente icónico desde su tratamiento por la estatuaria tardo clásica y, principalmente, helenística y romana, traspasando fronteras cronológicas y estéticas[18] e incluso artísticas. En relación a esta capacidad de transformación, las lecturas antropológicas y psicoanalíticas han

[17] Hemos tratado más ampliamente este tema en Ruiz 2010.

[18] Como bien ha estudiado Méndez Baiges.

aportado una riqueza añadida a los trabajos enmarcados en la cultura visual.

Figura 19.

En *Las diosas de cada mujer*, Shinoda Bolen, a partir de la utilidad de los estudios para el conocimiento de la psicología humana, traza un mapa de relaciones entre las diosas y los arquetipos femeninos, descubriendo categorías que determinan otros tantos tipos de conducta: las vulnerables a los hombres (la madre-Demeter, la doncella-Perséfone y la esposa-Hera), invulnerables a los hombres (la que compite-Artemisa, la que respeta el poder masculino y se mimetiza-Palas Atenea y la monja-Hestia) y Afrodita, la diosa alquímica que cambia solo por amor.[19]

Con esta trayectoria, la indagación plástica en la inocencia femenina a través de la ligazón entre el erotismo, una equívoca inocencia, la nínfula y Afrodita, resulta explosiva.

[19]La dimensión psicológica y psicoanalítica de los mitos y su valor para la conformación de formas de actuación y estereotipos son analizados también por Downing 1981.

Figura 20. E. J. Poynter, *Venus Diadumene*, 1884. Royal Albert Memorial Museum.

La interpretación pictórica de la *Venus del Esquilino* (s. I a. C., Museos Capitolinos, Roma) (figura 19) de Edward John Poynter (*Venus Diadumene*, 1884, Royal Albert Memorial Museum) (figura 20) ofrece una imagen de la diosa joven, núbil, en ese estadio intermedio de cambio entre la fase joven y adulta que relaciona a la ninfa, a la nínfula, con la crisálida.

El mismo referente iconográfico en manos de L. Alma-Tadema (*La modelo del escultor*, 1877) (figura 21) abre otras opciones interpretativas y visuales, al introducir el tema del escultor y la modelo, ampliamente tratado por la historiografía artística.

Figura 21.

Ambas imágenes resultaron escandalosas para la moral victoriana por la veracidad de los desnudos, más cercanos a mujeres reales que a diosas,[20] lo que viene a corroborar que el disfraz mitológico no siempre era efectivo, y que, al margen de los intereses historicistas arqueológicos de los artistas, el desnudo pulsaba irremediablemente los sentidos del espectador. El mismo Poynter, vistió a su joven Venus en una nueva versión realizada en 1893.

Una imagen de portada de la revista *Nymphet* (mayo de 2006) actualiza el mito de la inocente nínfula (véase la figura 22). La pose de la *Venus Calipigia* (Museo Arqueo-

[20]Véase Smith 1999: 217-239. Para una profundización en la problemática del desnudo femenino, desde distintos posicionamientos (lectura hegemónica tradicional/lectura feminista), véanse los ya clásicos estudios de Clark 1956 (traducciones españolas en varias ediciones) y Nead 1992 (traducción al español de 1998).

lógico de Nápoles) (figura 23) se hace explícita en la niña modelo, aunque aquella sea una mujer adulta.

Figura 22. *Nymphet*, mayo de 2006.

Como la escultura, la joven ofrece la espalda y se vuelve, pero a diferencia de su antecesora romana dirige la mirada al espectador-consumidor presumiendo golosas expectativas. El camino boscoso que se pierde en curva evoca un nuevo destino... desconocido para esta renovada ninfa de carretera.

Figura 23.

El mito de la feminidad sigue funcionando como símbolo y arquetipo. Para terminar, no nos resistimos a enumerar los rasgos de la considerada feminidad venusina, entre las que no podían faltar los resortes que hacen de la ino-

cencia un estado, una actitud y un comportamiento muy abierto y suculento. Son venusinos:

> Las mariposas. Las niñas. Los juegos. La polaridad femenina de la conciencia. El deseo. La atracción. Lo dorado. El equilibrio. Las aventuras eróticas. La amistad. Los favores. El sentido del tacto y del gusto. La suerte. Las artes. El entretenimiento. El artificio. Los regalos. La alegría. El placer. Los poetas y trovadores. Las caracolas. Los enamorados. Los instrumentos musicales. Los celos. La suavidad. Los corzos y ciervos. La vanidad. Los riñones. Las vestimentas hermosas. Las palomas. La simpatía. La pereza. La seducción. Las rosas. Las afinidades. La diplomacia. El romance. La gracia. Las joyas femeninas. Las fiestas. Los espejos. La paz. Los halagos. La garganta. Lo redondeado, romo, curvilíneo. La espuma del mar. La fiesta. La sensualidad. Lo sublime. Los venenos. Los bailes. Las venas. El encanto. La diplomacia. La elegancia. Lo dulce. La sonrisa. El amanecer y el atardecer. La moda. Las flores. Los perfumes y cosméticos. Los labios. La

cortesía. El sentido del valor de las cosas. El bienestar. El cobre. Los aderezos.[21]

[21] Bajo el epígrafe *Venus. Símbolo y arquetipo*, en: http://astrologosdelmundo.ning.com/profiles/blogs/venus-simbolo-y-arquetipo-2.

Referencias bibliográficas

Bolen, S. (2002): *Las diosas de cada mujer: una nueva psicología femenina*. Barcelona: Kairós.

Bornay, L. (1998): *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

Casanova, E. y Larrumbe, Mª Á. (2005): *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural*. Zaragoza: Prensas Universitarias.

Clark, K. (1956): *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza.

Dijkstra, B. (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate y Círculo de Lectores.

Downing, C. (1981): *La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino*. Barcelona: Kairós.

Fernanflor (1887): «Exposición Nacional de Bellas Artes. Las terceras medallas», *La Ilustración Española y Americana*, año XXXI, n. XXIV, Madrid, 30 de junio.

Gil, A. (2002): «Sobre un cuadro pompeyista desaparecido. La *Floralia* de Reyna Manescau», *Archivo Español de Arte*, vol. 75, p. 431-436.

Gimbutas, M. (1996): *El lenguaje de la diosa*. Madrid: Dover.

Grimal, P. (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*. Madrid: Paidós.

Gutiérrez Burón, C. (1987): *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*. Madrid: Universidad Complutense.

Iriarte, A. y González, M. (2010): *Entre Ares y Afrodita. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia Antigua*. Madrid: Abada.

Litvak, L. (1979): *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch.

Lucie-Smith, E. (1992): *La sexualidad en el arte occidental*. Madrid: Destino.

Madrazo, P. de (1887): «Nuestro arte moderno. Temores y esperanzas. (Con motivo de la Exposición de Bellas Artes del año 1887. Continuación). IV. Joyas dispersas», *La Ilustración Artística*, año VI, n. 286, 20 de junio.

Mayayo, P. (2007): *Historia de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.

Méndez Baiges, M. T. (2008): «¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? La Venus de Botticelli en la cultura visual contemporánea». En *Actas del XV Congreso del Comité Español de Historia del Arte*. Palma de Mallorca, octubre 2004: Universitat de les Illes Balears, p. 875-884.

Nabokov, W. (1955): *Lolita*. Traducción al español de Francesc Roca. Madrid: El País, 2002.

NEAD, L. (1998): *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad.* Madrid: Tecnos.

PANTORBA, B. (1948): *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España.* Madrid: Alcor.

PRAZ, M. (1969): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica.* Caracas: Monte Ávila.

PEDRAZA, P. (1998): *Máquinas de Amar. Secretos del cuerpo artificial.* Madrid: Valdemar.

POLLOCK, G. (1977): «What's wrong with 'Images of Women'?», *Screen Education*, n. 24, p. 25-33; reimpresa en R. PARKER y G. POLLOCK, (eds.) (1987): *Framing Feminism. Art and the Women's Movement, 1970-1985.* Londres/Nueva York: Pandora press. Una revisión ampliada en «Mujeres ausentes (un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer)», *Revista de Occidente*, n. 127, diciembre de 1991, p. 77-109.

PROUST, M. (1919): *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*, Traducción al español de Pedro Salinas. Madrid: Alianza, 2004.

REYERO, C. (1989): *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX.* Madrid: Cátedra.

——— (2009): *Desvestidas. El cuerpo y la forma real.* Madrid: Alianza.

Robert, J.-N. (1999): *Eros romano: sexo y moral en la Roma antigua*. Madrid: Editorial Complutense.

Ruiz Garrido, B. (2010): «El rostro oculto de Eros. Engaños eróticos finiseculares». En M. Méndez Baiges y B. Ruiz Garrido (Eds.), *Eros es más. Ensayos sobre arte y erotismo*. Málaga: Fundación Picasso Málaga, p. 77-109.

Sanauja, M.E. (2002): *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*. Madrid/Valencia: Cátedra y Universidad de Valencia.

Smith, L. (1999): «The 'British Matron' and the Body Beautiful: The Nude Debate of 1885». En E. Prettejohn (Ed.), *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*. Manchester: Manchester University Press, p. 217-239.

Solana, G. (2009): *Lágrimas de Eros* (cat. exp.). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza y Caja Madrid.

Walter, N. (2010): *Muñecas vivientes. El regreso del sexismo*. Madrid: Turner.

Webb, P. (1983): *The Erotic Arts*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

Enero de 2012